Heinrich Valentin Beck

(1698—1758)

Ein vergessener Meister ∴ der Tonkunst ∴

Dr. Bodo Wolf.

Heinrich Valentin Beck
(1698—1758)

Ein vergessener Meister der Tonkunst.

▫ ▫ ▫

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät Sektion I

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

ACAD.
LUDOVIC.
BIBL.

vorgelegt am 13. Februar 1911

von

Bodo Wolf
aus Frankfurt a./M.

Genehmigt auf Antrag des
Herrn Professor SANDBERGER.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545824_0057

Vorwort.

Es ist ein schwieriges Unternehmen, die Monografie eines Mannes zu schreiben, dessen Name nicht nur heute völlig vergessen ist, sondern auch zu seinen Lebzeiten so gut wie unbekannt war. Da Heinrich Valentin Beck in keinem lexikografischen Werke des 18. Jahrhunderts Erwähnung gefunden hat, so war Karl Israel der erste, der auf ihn verwies, in seiner „Frankfurter Konzertchronik" (Neujahrsbl. des Vereins für Frankfurter Geschichte und Altertumskunde 1876). In dieser Publikation behandelte Israel Beck als Konzertdirigenten, ohne freilich seine Bedeutung als Komponist ermessen zu können, da ihm ein Einblick in die heute auf der Frankfurter Stadtbibliothek befindlichen Musikalien nicht vergönnt war. In neuester Zeit wurde das biografische Material über den Meister bereichert durch ein Buch von E. Mentzel: „Wolfgang und Cornelia Goethes Lehrer", in dem Mentzel die Beziehungen Becks zum Goetheschen Vaterhaus klarlegt. Ganz kurze, einmalige Erwähnung fand schliesslich Beck in dem Buch von Battenberg: „Die alte und neue Peterskirche" und in einem Artikel von C. Valentin in Nr. 353 der Frankfurter Nachrichten des Jahres 1908 (20. Dezember). Da Eitner (Quellenlexikon) für seine Angaben Israels Konzertchronik benutzte, so finden sich bei ihm die Musikalien nicht angegeben.

Man sieht aus diesem Ueberblick, dass nur einiges Wenige für die Biografie der letzten 20 Lebensjahre Becks bis jetzt bekannt war, dass dagegen die ersten 40 Jahre für die Forschung ein völliges Neuland sind. Ueber die Bedeutung Becks als Komponist war bisher noch nirgends etwas geschrieben worden. Angesichts dieser Tat-

sachen schreite ich zwar einerseits mit gewissen Bedenken an die Ausführung der vorliegenden Arbeit, andrerseits aber mit dem Bewusstsein, als Erster für diesen völlig vergessenen Meister der Tonkunst Bahn brechen zu dürfen.

Was am Schluss gesagt werden wird, das möge auch am Anfang stehen; nämlich, dass wir in Heinrich Valentin Beck eine künstlerische Persönlichkeit kennen lernen, die ihre Stelle in der allgemeinen Geschichte der Musik, nach meinem Dafürhalten, mit vollem Recht beanspruchen darf.

Die vorliegende Arbeit erfuhr von mancher Seite liebenswürdige Unterstützung.

In Frankfurt gebührt mein Dank:
dem Direktor des Frankfurter Stadtarchivs, Herrn Professor Dr. Rudolf Jung,
Frau Caroline Valentin, sowie Frau Elisabeth Mentzel,
dem Direktor der Frankfurter Stadtbibliothek, Herrn Geh. Konsistorialrat Professor Dr. Ebrard, sowie vor allem Herrn Dr. Traut,
Herrn Konsistorialrat Pfarrer Dr. Dechent für die Benutzung der Akten des Predigerministeriums,
dem Direktor des Lessinggymnasiums, Herrn Professor Dr. Neubauer,
dem Standesamtsbeamten, Herrn August Siebert,
dem Direktor des Frankfurter Goethe-Museums, Herrn Professor Dr. Heuer,
dem Direktor des Frankfurter musikhistorischen Museums, Herrn Nicolas Manskopf und
Herrn Pfarrer Battenberg.

In Hanau wurde ich unterstützt:
vom städtischen Magistrat und
vom Hanauer Altertumsverein.

In Lauterbach:
vom städtischen Magistrat,
vom Vorstande des Freiherrlich Riedeselischen Archivs,

von Herrn Oberpfarrer Müller und
von Herrn Rektor Professor Förmes.

Ferner gestatteten mir einen Einblick in die Kirchenbücher die Pfarreien in:
Maar, Gross Felda, Herchenhain (Ober-Hessen) und
Gross-Fahner (Gotha).

Anfragen beantworteten in entgegenkommender Weise:
das Goethe-Nationalmuseum in Weimar,
das Goethe-Schiller-Archiv in Weimar und
die grossherzogliche Hofbibliothek in Weimar,
die grossherzogliche Hofbibliothek in Darmstadt,
die grossherzogliche Universitätsbibliothek in Giessen,
die Landesbibliothek in Fulda,
die königliche Universitätsbibliothek in Marburg,
die Universitätsbibliothek in Göttingen,
die königliche Universitätsbibliothek in Upsala,
die Universitätsbibliothek in Halle,
die königliche Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin,
die Landesbibliothek in Cassel und
die Musikaliensammlung des Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses.

Ganz besonders danke ich Herrn Geheimrat Könnecke für die Benutzung des königlichen Staatsarchivs in Marburg.

Ferner wurde es mir gestattet, die Immatrikulationsregister folgender Universitäten einzusehen (bezw. ich erhielt Antwort auf Anfragen):

Giessen, Marburg, Heidelberg, Tübingen, Jena, Leipzig und Halle.

Ich danke auch der königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München, sowie dem dortigen Reichsarchiv für erlaubte Benutzung.

Ganz besonders aber fühle ich mich Herrn Universitätsprofessor Dr. Adolf Sandberger verpflichtet, der den Fortgang der vorliegenden Arbeit stets mit Interesse und liebenswürdigem Rat begleitet hat.

Heinrich Valentin Beck

(1698—1758)

Kapitel I.

Familie und Jugendjahre.

Die Familie Heinrich Valentin Becks lässt sich nur bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. Sie stammt aus Thüringen. Von hier wanderte der Vater Heinrich Valentins im Jahre 1692 nach Oberhessen aus, um die Schulmeister- und Organistenstelle in dem Dörfchen Maar, unweit Lauterbach, zu verwalten. Wir lesen in einer heute im Pfarrhaus zu Maar befindlichen Chronik, die der Pfarrer Adam Gerhard Balthasar Dieffenbach im Jahre 1749 geschrieben hat, auf Seite 21 das Folgende:

„Henrich Ernst Beck gebürtig von Grösen-Fahner im Herzogl. Gothaischen Ort ist im Jahr 1699 (muss heissen: 1692!) an den hiesigen Schuldienst gekommen . . . . .“ Wollen wir die Familie unseres Meisters zurückverfolgen, so müssen wir uns also mit den Kirchenbüchern des Dorfes Gross-Fahner bei Gotha vertraut machen. Diese sind leider nur vom Jahre 1674 ab erhalten. Infolgedessen ist es nicht möglich, in ihnen eine Notiz über die Geburt des Vaters Beck zu finden; denn diese fällt einer Altersangabe im Sterbereg. Maar zufolge bereits in das Jahr 1670 (1). Dass ferner weder der Tod des Grossvaters noch der der Grossmutter unseres Meisters in dem Sterbereg. Gr. F. verzeichnet wird, berechtigt zu dem Schluss, dass sie beide in dem Zeitraum von 1670—74 gestorben sein müssen. Der Vater Beck, Heinrich Ernst, nun, der bis 1692 in Gross-Fahner ansässig gewesen sein muss, wird in den Kirchenbüchern des Dorfes nirgends erwähnt. Dagegen können wir zwei andere Träger des Namens Beck konstatieren, die allerdings mit der Familie unseres Heinrich Valentin verwandt zu sein scheinen: Veit Christoph und Alexander Peter Beck.

Veit Christoph findet zuerst im Jahre 1685 Erwähnung: Am 4. März wird sein Sohn David getauft (2), der im nächsten Jahr stirbt (3); im Jahre 1686 (4) und 1689 (5) ist die Geburt von zwei Töchtern verzeichnet, wobei zu betonen ist, dass als Gevatterin der im Jahre 1689 geborenen Tochter die Frau des Pfarrers, Martha Catharina Röderin genannt wird. Die zuletzt erwähnte Tochter starb bereits 1692 (6); im Jahre 1694 folgte Veit Christoph seinen Kindern durch den Tod nach (7). Er war von Beruf ein Schneider, was aus einer Bemerkung des Taufreg. Gr. F. (8), in dem er als Taufpate angeführt wird, hervorgeht. Seine ihn überlebende Frau, die im Jahre 1721 starb, war, auf Grund des sogenannten Seelenregisters von Gross-Fahner, Catharina Beckin; ihr Vater hiess Georg Georgi, ihre Mutter Martha Nackin. Dieser Name Nack wird noch einmal im Jahre 1721 im Sterbereg. Gr. F. erwähnt; dort heisst es: „1721. 8. Jan. Hanss Nack der altiste (88 Jahre) Mann allhier ein Musicante . . . beerdiget worden.“ Wir haben also eine wenn auch weitläufige Beziehung der Beckschen Familie zur Musik, die betont werden musste.

Ausser Veit Christoph ist, wie bereits oben angeführt, noch Alexander Peter Beck in den Kirchenbüchern von Gr.-F. öfters zu finden. Auch er steht in Beziehung zu dem Pfarrhaus: Die Tochter des Pfarrers Schröder, Maria Catharina, ist nämlich seine Frau. Im Jahre 1688 wird ihm von dieser ein Sohn geboren, der die im Taufreg. Gr.-F. (9) angeführten Namen Johann Jakob erhielt (letzteren jedenfalls nach seinem Grossvater Pfarrer Jakob Schröder). Dieser erstgeborene Sohn starb bereits im Alter von zwei Jahren. In dem Sterbereg. Gr. F. (10) ist vermerkt, dass das Kind an den Blattern und in Langensalza gestorben ist. Ueber den Beruf dieses Alexander Peter Beck konnte aus den Kirchenbüchern in Gr.-F. nichts entnommen werden.

Damit ist das, was ich über die Vorfahren Becks ermitteln konnte, angeführt; ich halte Veit Christoph und Alexander Peter Beck für zwei Brüder von Heinrich Ernst,

dem Vater unseres Meisters. Ergänzend könnte vielleicht hinzugefügt werden, dass der von Spitta (I. S. 183) als Vorgänger Johann Christoph Bachs in Ohrdruf, wohin dieser 1696 kam, erwähnte Paul Beck sehr wahrscheinlicher Weise in die Familie unseres Meisters gehört. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, in wie starkem Masse die weitverzweigte Familie Bach die Musikausübung in Thüringen zur damaligen Zeit für sich in Anspruch nahm, so müssen wir einerseits daraus folgern, dass der Vater Beck unter ihrem Einfluss stand; wir können aber auch hier schon die weitere, wichtigere Schlussfolgerung ziehen, dass Heinrich Valentin selbst, der sicherlich das Land seiner Familie in seinem Leben des öfteren besucht hat, auf diese Weise Fühlung gewinnen konnte und musste, mit dem grössten aus Thüringen gebürtigen Musiker, Johann Sebastian Bach, der ihn in seinem Schaffen auch beeinflusst hat.

Doch kehren wir zurück zu Heinrich Ernst und seinen weiteren Lebensschicksalen. Wir hörten, dass er im Jahre 1692 Thüringen verliess, um die Schulmeister- und Organistenstelle in Maar zu verwalten. In einem erhaltenen Empfehlungsschreiben (11), das Heinrich Ernst in Lauterbach einreicht, sagt er von sich, er sei

„Von Jugend auf in denen zur Schuelbedienung nötigen exercitiis, als Schreiben, Rechnen, Musiciren und orgelschlagen . . . beflissen“. Er mag also bereits in Gross-Fahner den Dienst eines Schulmeisters und Organisten, vielleicht nur provisorisch, versehen haben. Durch das Protokoll vom 30. September 1692 (12) wird er endgültig als Schulmeister und Organist zu Maar angenommen, nachdem er eine Probe „im Singen und Schlagen“ abgelegt hat. Für seine Tätigkeit in Maar kommen ausser den dort befindlichen Kirchenbüchern als Quellen einige Aktenstücke aus dem Freiherrlich Riedeselschen Archiv zu Lauterbach in Betracht. Unter diesen letzteren berücksichtigen wir zunächst die „Acta die Besetzung und Bestallung der Schule zu Maar de annis 1692. 1729. 1773.“ (13). Da sie uns eine

vollkommene Vorstellung von dem Einkommen Heinrich Ernsts gibt, führe ich die Bestallung wörtlich an:

Mahrische Schulbestallung.

25 fl. fallen ungefehr dess Jahrs vom schullehn. wird von einem kindt 10 alb. dess wintters gegeben.

3½ fl. ist an Geldt ständig. alss von 30 fl. Capital und 1 fl. vor die Uhr zu stellen.

12 fl. an 300 Leibbrodt so festleib genennet werden.

10½ fl. an ein Schank und etliche Vierling Korn, und soviel Haber, davon 2 Virttel Korn und 3 Virttel Haber aussgetroschen wird.

7 fl. belauffen sich das Jahr über auffs höhest die accitensien.

7½ fl. an 20 mesten Korn, daran jeder Hauss gesessener Ein Vierling geben muss.

. . . Summa der gantzen Schuelbestallung, wann alles zu geldt geschlagen gut . . . . . 65½ fl.

Durch einen Zufall sind wir über den Unterricht, den Becks Vater gab, über die Stellung, die der Musik in Maar zuteil wurde, ja sogar über Charakterzüge Heinrich Ernst Becks unterrichtet. In den Jahren 1703 und 1714 nämlich reicht das Presbyterium von Maar vor dem Lauterbacher Konsistorium eine Beschwerde über den „Schulmeister Beck" ein. Ich möchte verschiedene Punkte der Anklage und der Verteidigung Becks im Wortlaut wiedergeben, und zwar zitiere ich nach der Anklageschrift aus dem Jahre 1714 (14), die sich in den vorgeworfenen Punkten mit der vom Jahre 1703 (15) im ganzen deckt. Nachdem das Presbyterium zunächst Erwägungen über die Notwendigkeit und den Nutzen der Schulen angestellt hat, bemerkt es zur Anklage Becks übergehend das Folgende:

„Ob nun aber mehrmahls von unss . . . . geklagt worden . . . wie der Schuhlmeister in Kirchen undt Schuhlen unachtsam faul und liederlich verrichte, das nöthige versäume. Undt dagägen aus unmässigem Geitz und wucher in Bauern

Händel sich flechte, darnach renne und lauffe, . . . so haben wir . . . die übel Beschaffenheit unsserer Schuhl und sehr schlechte conduite des Schuhlmeisters in folgenden puncten auffrichtig anzeigen . . . wollen wie wir dessentheils selbstkundig, theils ex communi fama vergewissert sind."

Ich führe nur die Punkte an, die für uns von Interesse sind.

1. „In seinem Ambte, (wozu Er alss Ein jaehzorniger und sehr ungedultiger mann nicht geschickt ist . . .). Er zeigete . . . Liederlichkeit, und behandelt alles auf eine unachtsame und verächtliche Art."

6. „Mit der Music wirds auch sehr schlecht gehalten, indem manchmal ein viertel Jahr, und länger keine Music gethann. Er führet keine Kinder darzu an, undt wollen auch keine Kinder darzu, weillen Er sie grausam bruegelt und mit Füssen tritt mit denn Haren reisset. worüber dann die Kinder eine wiederigkeit und Abscheu vor der Music bekommen".

8. „Dennochs auss jaehzornigkeit und auss affecten umbe intresse tractirt Er manchmahl die Kinder barbarisch wie Er noch letzt auff den zweyden Ostertag Buben auff der Schuhl unbilliger weiss geschlagen mit Füssen getretten und mit steinen geschlagen. worüber die Leuthe geklagt, und die Kinder wie übel sie zugerichtet von den Senioren besichtigen lassen."

10. „In seinem Hausse lebt Er gleichfals nicht christlich fluchet torniret. und schlägt das gesinde unchristlich hält keine Kinderzucht, wie dann seine Kinder gleichfals Erschreckliche Flüche thun sollen, gegen seine Vorgesetzte . . . . hat Er keinen respect . . . . gegen andere leuth Rach (g) irig unfreundlich, unbescheiden. also, dass Jedermann kein Hertz noch Liebe mehr zu ihme hat."

Heinrich Ernst begegnet den Vorwürfen in einer Apologie „gegen die schwehre Verfolgung, welche vor jetzo mich, gleich wie Eine brausende Wasserfluth überschwemmen". Wieder führe ich nur die uns interessierenden Punkte an:

1. „Es werden aber freunde und feinde bekennen müssen, dass ich der mir nun 22 Jahr lang anvertrauten Jugend getreulich nach meinem Verstande und nach dem Maass dess von Gott mir verliehenen Vermögens, in Lehren, schreiben, lesen, rechnen u. singen getreul. vorgestanden bin . . . .“

2. „Welchem Schuhlhalter aber wird möglich seyn . . . züchtigen u. straffen zu dörffen. wann er anders nicht wie leyder Gott erbarms es mir vor jetzo begegnet, alss ein brutaler u. grausamer Mann ausgeschrien werden will!“

3. „doch bin versichert, dass auf jedes Fest- auch selten Ein Sontag vergehet, wo nicht zwey, doch allemahl Ein Musicalisches stück bisshero abgesungen worden ist!“

4. Viertens bin nicht abredig, dass zu aussstellung meines wenigen feld u. Ackerwesens, weilen keine Fuhrleute auch umb baare zahlung bey nötiger Zeit haben kan. Zwey Zugkühe anschaffen müssen, weilen aber damit niemanden schädlich bin.“

5. „Ferne aber seye von mir; dass in meinem Hausse ein ohnordentl. Leben mit fluchen u. bösen wüntschen führen- od. die Schuelkinder tyrannischer weisse schlagen solte . . . Insonderheit schneidet mir gar tieffe wunden in mein Hertze, dass vor Ew. . . . Gnaden . . . Herr Pfarrer Kirchner mich beschuldiget. ich hätte einen Knaben zu Tod geschlagen. Zwar nicht ohne ist es. dass vor 20 Jahren, ein Knabe nach einem langwierigem Siechen dieses zeitl. geseegnet habe. dass ich aber an dessen Tode ein uhrsacher sein soll, u. nach verfliessung einer solchen langen Zeit mir denselben vorrücken lassen muss, das möchte wohl einen harten Stein erbarmen — dan wan dem also wäre, warumb hat man dann diesen Knaben also ohnbesichtiget ins Grabe geleget, u. nicht gegen mich inquisition angestellet, oder warumb hat dess Knabens Vatter mich nicht gerichtl. belangen lassen, u. warum hat gegenwärtiger Herr Pfarrer mich soviele Jahre neben sich geduldet, doch wo der zaum am niedrigsten ist, da pfleget fast jedermann

gern überzusteigen. Ich stelle aber alles dem Gerechtigsten Gott in stiller Gelassenheit anheim; . . . .!“

Nachdem Heinrich Ernst Beck die ganze Gemeinde gegen die erhobenen Anklagen zu Zeugen aufgerufen hat, schliesst er seine Rechtfertigung.

Wichtig für uns ist nun einmal, dass die Musikpflege in Maar durch Becks Vater scheinbar nicht sehr stark gefördert wurde; ferner die Tatsache, dass wir mit einigen Charakterschwächen Heinrich Ernsts bekannt gemacht werden: so hören wir vor allem von seiner an Brutalität grenzenden Züchtigung der Schuljugend, weiter von seinem ungeduldigen nervösen Wesen; schliesslich konstatieren wir auch einen kleinen Anflug von Ironie und Sarkasmus. Die zwei letzten Eigenschaften haben sich auf den Sohn fortgeerbt. Soviel über den Vater Heinrich Valentins.

Ueber die Mutter ist uns sehr wenig, aber recht Bezeichnendes erhalten. Das Sterbereg. Maar (16), das sonst sehr selten Charaktervorzüge der Verstorbenen besonders vermerkt, nennt die im Jahre 1731 bestattete Mutter unseres Meisters eine edle und tugendsame Frau. Ich denke sie mir ruhig, schlicht und religiös. Sie wurde im Jahre 1671 in Herchenhain in Oberhessen als Tochter des Pfarrers Johannes Felsing geboren und erhielt in der Taufe die Namen Anna Maria (17). Die Trauung der Eltern Becks muss in das Jahr 1695 verlegt werden, da der älteste Sohn im September 1696 geboren wurde; er erhielt in der Taufe die Namen Johannes Ernst (18).

Nachdem wir versucht haben, uns ein Bild von dem Charakter der Eltern Heinrich Valentins zu entwerfen, wollen wir in die eigentliche Biografie unseres Meisters eintreten:

In dem Taufreg. Maar findet sich im Jahre 1698 folgende Aufzeichnung:

Baptizati
1698.
Aprilis

5. Ward Herrn Praeceptors Henrich Ernst Becken Söhnlein getauft und grossgevatter . . . Henrich Cristian Soldau, Pfarrer zu Lichtenberg u. Caplan zu Grosen Bieberau und Velten Zinn: gaben ihm den Nahmen Henrich Velten.

In dem Taufregister des Jahres 1698 sind mehrere Fälle zu konstatieren, in denen sowohl der Geburts- als auch der Tauftag angegeben ist; in allen fällt die Taufe auf den der Geburt folgenden Tag, so dass wir berechtigt sind, die Geburt Heinrich Valentin Becks auf den 4. April 1698 festzusetzen. Ueber die früheste Jugend Heinrich Valentins wissen wir naturgemäss sehr wenig, aber doch einiges. Im Jahre 1734, in welchem Beck die Kantoratsstelle zu Hanau übertragen wurde, schreibt er in einem der zwischen ihm und den in Hanau ausschlaggebenden Persönlichkeiten gewechselten Briefe (19), dass über ihn sein Prae-decessor Herr Kantor Zahn in Lauterbach Auskunft gäbe, der ihn „ἐκ ἁπαλῶν ὀνύχων“ kenne. Als Kind von 8 Jahren habe er in dessen „Musaeo“ zu seiner höchsten Verwunderung den Choral: „Ach Herr mich armen Sünd: aus allen schwartzen Tonen accuratè spielen können.“ Daraus dürfen wir schliessen, dass nicht der Kantor Zahn es war, der Heinrich Valentin die musikalischen Anfangsgründe beibrachte, dass er diese vielmehr bei seinem Vater genossen haben dürfte. Da er den Choral auf der Orgel spielt, scheint der Unterricht des Vaters sich vor allem auf die Beherrschung dieses Instrumentes erstreckt zu haben; vielleicht gab er dem Sohn auch den ersten Violinunterricht. Sicherlich hat dieser auch die Anfangsgründe im Lesen, Schreiben und Rechnen auf der Maarer Schule bei seinem Vater genossen. Später kam er dann wohl auf die Lateinschule nach Lauterbach. Uebrigens fällt in die frühesten Kinderjahre Heinrich Valentins die Geburt von zwei Töchtern des Vaters. Im Jahre 1701 wurde Anna Christine (20) und im Jahre 1704 Anna Maria Beck geboren (21). — Nicht vergessen werden darf die frische Natur, die den Knaben ja von Jugend auf umgab; die Ebene bei Lauterbach, in

der das Dörfchen Maar liegt, ist ein Landstrich von strotzender Fruchtbarkeit; sie mag zu den ersten Eindrücken der Jugend unseres Meisters gehört haben. Leider sind uns keine Kommunikantenregister weder in Maar, noch in Lauterbach erhalten, die uns wissen liessen, wann Heinrich Valentin konfirmiert wurde. Erst im Jahre 1718 begegnet uns wieder eine aktenmässige Spur von ihm. Unter dem 17. November lesen wir nämlich in den Rp. L.: „Anheute erschiene Herr N. Beck studiosus in allhiesiger Rathsstube unde thäte denen Herrn Burgermeistere anzeigen wie nemblich von gnädigster Herrschaft er auff sein underthänigstes nachsuchen zum allhiesigen Cantor sey bestellet worden. er habe also die Hoffnung E. E. Rath werde mit dieser Verordnung vergnüget sein worauff Ihme von HHn Burgermeistere unde dem stattschreiber gratuliret unde demselben ein glas wein praesentiret wurde."

Aus diesem Protokoll geht hervor, dass Heinrich Valentin im Jahre 1718 seine Studienzeit abgeschlossen hatte. Die Bezeichnung „studiosus" legt die Vermutung nahe, dass er an einer Universität immatrikuliert war, wofür auch die Tatsache spricht, dass er später in Lauterbach Lateinstunden auf der zweiten Lateinklasse gab. — Ich habe die in Betracht kommenden Immatrikulationsregister der hessischen Universitäten, die in erster Linie zu berücksichtigen wären, durchgesehen: nämlich die der Universitäten Giessen und Marburg; beide jedoch, ohne den Namen Heinrich Valentin Becks feststellen zu können. Ferner habe ich diesbezügliche Anfragen gerichtet an die Universitäten Leipzig, Halle (Wittenberg), Jena, Heidelberg und Tübingen, jedoch ebenfalls ohne Erfolg. Es ist wirklich sehr zu bedauern, dass gerade das Schreiben, in dem sich Beck dem Freiherrn von Riedesel im Jahre 1718 zur Kantoratsstelle empfahl, nicht mehr vorhanden ist; damit ist uns leider ein wertvoller Einblick in die früheste künstlerische Entwicklung unseres Meisters versagt; ebenso die Beantwortung der wichtigen Frage, wer neben seinem Vater und dem Kantor Zahn noch Teil hatte

an seiner musikalischen Erziehung. Mit dem Jahre 1718 begann für ihn eine neue Periode seines Lebens, vielleicht die glücklichste; mit ihr befassen wir uns im nächsten Kapitel: „Die Lauterbacher Zeit 1718—1734".

Kapitel II.

Die Lauterbacher Zeit 1718—1734.

Das Städtchen Lauterbach in Oberhessen kam im Jahre 1684 als Erblehen an die reichsfreiherrliche Familie von Riedesel (1). In Zedlers Lexikon (2) ist als Sohn des im Jahre 1632 verstorbenen Volpert von Riedesel der „Freyherr von Eisenbach, Herr zu Nidda, seit 1727 Burggraf zu Friedberg, etc. . . ." Hermann von Riedesel angeführt. Unter seine Regierung fällt die Zeit, die hier in Frage kommt. Was die persönliche Stellung des Freiherrn zur Musik anlangt, so scheint er zum mindesten auf die Anstellung von tüchtigen Musikern gedrungen zu haben; das geht hervor aus einem Schreiben des Kommissionsaktuarius Fischbach zu Lauterbach, wo es in Bezugnahme auf Becks Ausscheiden aus seinem Amte heisst, es werde schwer halten, „einen dergl. Mann wieder zu bekommen, . . . und seyen die HH. von Riedesel gewohnet, tüchtige und gute Leute in Diensten zu nehmen". In demselben Brief wird erwähnt, dass der Freiherr selbst den Weggang Becks lebhaft bedauert habe; er musste ihn und seine Kunst also kennen. Ich glaube sogar mit Recht anzunehmen, dass er unseren Meister des öfteren zur Kammermusik bei musikalischen Soireen im Schlosse heranzog.

Am Ende des vorigen Kapitels wurde bereits auf das Rp. L. vom 17. November 1718 verwiesen, das die Annahme Becks als Kantor zuerst bestätigte. Ueber die eigentliche zeitlich vor dieser Annahme liegende Bewerbung besitzen wir eine indirekte Nachricht, die wir ebenfalls dem zitierten Brief des Kommissionsaktuarius Fischbach entnehmen (3).

Dort ist die Qualität Becks als Musiker mit folgenden Worten charakterisiert: „indeme Er unter 30 Personhnen so probiret worden, der Beste gewesen, . . .“ Sein Talent war also ein schlagendes. Am 18. November wurde er feierlich in sein Amt eingeführt. Rp. L. 18. November 1718 berichtet folgendes darüber: „Alss anheute jetztbesagter H. Cantor in gegenwarth Herrn Amptmanns, Herrn Inspectoris, Herrn Centgrafens, Herrn Collectoris . . . HH Burgermeistere unde des stattschreibers introduciret wurde, so geschahe von Herrn inspectore eine lateinische oration, Quod nempe Deus sit Author et Fundator Scholarum . . . worauff Herr Cantor sich in einer ebenfalss lateinischer sprach abgefasster Dancksagung et hac finita mit einer annehmlichen music hören liese. nach vollendetem Actu wurde der gewöhnliche Verehrwein durch den stattdiener in die Häuser geschickt!“

Wir wollen nun zunächst versuchen, uns über die Pflichten, die Beck als Kantor übernahm, klar zu werden. Aufschluss darüber gibt erstlich ein undatiertes Blatt (4), auf dem wir das Folgende lesen:

„Ein zeitiger Cantor in Lauterbach muss

1. alle Sonn- und Festtage, in der Woche aber
2. alle Morgen theils in denen Bethstunden theils in denen Wochenpredigten singen, nach der Bethstunde
3. gleich auf der Schule erscheinen und daselbst Winters- und Sommers-Zeit bis um 10 Uhr aushalten.
4. Nachmittags gehet er, wenn keine Leiche einfält, um 12 Uhr wieder auf die Schule, hält mit allen dreyen Classen Singstunde, und fängt darauf um 1 Uhr seine ordentliche Schule an, die bis 3 Uhr dauert. Nächstdem hat er
5. bey allen Leichen nebst dem Singen, auch die Personalien zu schreiben, die Kindtaufen, Beicht-Kirchen, und Hochzeiten zu singen, und auf die Sonn- und Festtage die Music nicht zu vergessen.“

Durch ein zweites Schriftstück, nämlich den Entwurf einer Besoldungsanlage Becks (5), von ihm selbst im Oktober 1719 aufgeschrieben, sind wir in die Lage versetzt,

ebenso Genaues über sein Einkommen zu erfahren, wie es das an erster Stelle angeführte Schriftstück über seine Pflichten wissen liess. Ich führe es daher mit Folgendem wörtlich an:

Specificatio Salarii Cantoratus Lauterbacensis.

	fl.	alb.	₰
Von dem H. Schul-Collectore Ingram hat Cantor Beck pro parte salarii um Michaelis zu gewarten	25		
item: an den so genanten Fest-Leiben, welche des Jahres 2 mahl, nehmlich um Ostern u. Michael. gehoben werden, beträgt es ohngefehr	85		
Vom Statt-Magistrat fället gleichfalls jährl. auff Michaelis	8	15	
Von dem Kirchen-Bau kommet jährl. um Michaelis od. Martini ein	9	6	6
it:	5		
item wird an das Cantorat von Ihro Hoch Ehrw. Herrn Inspect. um Michaelis ausgezahlet	2		
Ferner wird um Mich. wegen einer Legation hiesige Stadt-Schul, aus dem Hochfreyherrl. Hermannsburg Ansatz allhier in Lauterbach ausgezahlet an das Cantorat:	6		
Ferner wegen eines Legati an das Cantorat von der Hochfreyherrl. Burg allhier zu Lauterbach wird jährlich ausgezahlet 5. Rthl. von welchen jährlich um Johannis Baptistae Meister Jh. Georg Stöppler, Bürger u. Schumacher allhier abzutragen hat	5		
Die übrige Pension von 50 fl. wird gewöhnlichermassen um Andreae an das Cantorat entrichtet, nehmlich	2	15	
(welche Pension aber vom antecessore hie-			

	fl.	alb.	₰
sigen Cantorats, als welcher das Capitale von 50 fl. noch selbst unter Händen hat, ausgezahlet wird)			
Ferner hat das Cantorat jährl. von einer Wiesen in der so genanten Mahra gelegen, einzufordern:		6	
(NB!) kan aber zeitiger Hr. Cantor auff diese Wiese etwas mehrers bekommen, so steht es ihme frey, dieselbe zu verlehnen, wem Er will.			
	154	15	6

Von der Accidental-Besoldung wird folgender Bericht hiermit angefüget:

Von einer Leiche bekommet der Cantor vor seine Mühe 10 alb. Ueber dieses aber, so ein gantzer Choral vor der Thür gesungen, und von den Schülern ein Kreiss geschlossen werden soll, gebühret ihme Cantori, à parte 15 alb. oder ein halb Vrtl. Wein.

Von denjenigen Leichen, so erstl. in die Stadtkirche getragen werden, gebühret dem Cant. 20 alb.

Wann musiciret wird auf Begräbnüssen, bekomt der Chorus Musicus 1 Vrtl. Wein, davon participiret Cantor den dritten Theil, die übrigen zwei Theile werden unter die Musicanten, theils nach meriten, theils dem Alter nach ausgetheilet.

Bekomt aber Cantor zu seinem Gebühr, wan musiciret wird, nicht mehr als 10 alb. so gehöret ihme von obgemelten Vrtl. Wein die Helfte, die andere Helfte aber wird unter die Musicanten getheilet.

Wan auf Hochzeiten oder Kindtauffen eine Music gemacht wird, gebühret dem sämtl. Choro Musico gleichfalss 1 Vrthl. Wein, welches vom Cantore colligiret und vor die Musicanten biss zu deren beliebiger Zusammenkunft aufgehoben und dan in Wein vertruncken wird. Will aber der

Cantor von dergleichen Zusammenkunft sich separiren, steht es ihme frey, und participiret also von jedem Vrtl. Wein, zu seinem gehörigen Theil I. Maas Wein.

Von einer Hochzeit ist die Gebühr des Cantorats 1. Maas Wein. Von einer Kindtauff 5 alb. oder so die Kindtauff im Wirthshause gehalten wird, ists gleichfals 1. Maas Wein.

Ferner, wann der Cantor einen Dorff-Schulmeister auf Befehl des Consistorii im Singen oder auff dem Clavir zu tentiren hat, gebühret Ihme, wann anderst das Subjectum den Schuldienst bekomt, ein halber Gulden.

Zum Heblos und Riemlos giebt eine jedwede Familie dem Cantorat nach Michaelis einen Vierling Korn.

Wan zum Heblos od. Riemlos eine Leiche zur Erde zu bestatten, gehöret dem Cantorat 15. alb. Ingleichen, so auf den Werth, was unter die zehnd gehöret, eine Leiche ist, so bekomt der Cantor 15. alb etc.

Dass nun dieses sowohl bey Lebzeiten Antecessoris Hn. Kesselring seel., als auch zu Zeiten Herrn Cantoris Zahns in die 11. Jahre geführten Cantorats in allem so gehalten worden und seine Richtigkeit habe, solches wird hiermit bekräfftiget und durch

attestiret:

Geschehen Lauterbach. d. ( ) Octobr. 1719.

Den in dieser Specificatio am Anfang angeführten Passus, dass Beck zu Michaelis vom Magistrat der Stadt jährlich 8 fl. 15 alb. bekommt, bestätigen die Stadtrechnungen; dieselben bemerken, dass die 8 fl. pro parte salarii, und die 15 alb. „wegen ein paar Schuhen“ ausgezahlt werden. Den angeführten zwei grösseren Schriftstücken, die uns aufs genaueste die Tätigkeit Becks und sein Einkommen schilderten, ist kaum etwas hinzuzufügen. Es sei nur mit Bezug auf den Unterricht, den Beck in der Schule abzuhalten hatte, gesagt, dass er ausser Singstunden auch Lateinstunden in der zweiten lateinischen Klasse zu geben hatte. Dies letztere geht hervor aus dem Schreiben des

Oberpfarrers Fenner in Lauterbach an den Superintendenten in Hanau vom Jahre 1734 (6). In ihm wird bezeugt, dass Beck „seinen Lectionibus in der zweyten Lateinischen Classe“ immer nachgekommen sei; diese Lectiones werden aber ausserdem noch genauer gekennzeichnet mit den Worten: „catechisando, exercitia ad imitationem Comenii, Langii Colloquiorum etc.: dictando, componendo usw.“ Als Vorbilder des Unterrichts wurden also zwei der bedeutendsten Pädagogen und Philologen des 17. Jahrhunderts Comenius und Lang aufgestellt (7). Ferner lesen wir in der „Specificatio salarii“, dass der Kantor öfters „auf Befehl des Consistorii einen Dorff-Schulmeister im Singen oder auff dem Clavir zu tentiren“ hatte. Es ist also auf diese pädagogische Tätigkeit noch besonders zu verweisen; für sie haben wir übrigens noch einen Beleg, nämlich das Empfehlungsschreiben des Organisten Winold, der sich um die im Jahre 1753 vakante Kantorstelle in Lauterbach bewirbt (8); in ihm erwähnt er, dass über ihn der Kapellmeister Beck, „von welchem in der Jugend instruiret worden“ Bericht abstatten könne. Die nächste Erwähnung Becks findet sich in den Rp. L. und fällt ins Jahr 1719 (9): sein Nachsuchen um zwei Viertel Malter wird abgewiesen. Wichtiger als diese ist die Tatsache, derentwegen Beck im folgenden Jahr, 1720, angeführt ist: in dieses Jahr fällt nämlich seine Verehelichung mit Catharina Riem. Im Traureg. L. findet sich folgender Eintrag:

1720.

den 26. Junii wurden proclamiret und zwar drey Sonntag nacheinander Herr Henrich Valentin Beck, Cantor und Director Musices zu Lauterbach mit jungfer Catharina Riemin, Conrad Riemen (. . . unleserlich!) zu Felda hochfürstl. Hessen-Darmstädtischen Gebiets Ehelichen Tochter . . . . .

Ueber die Braut und ihre Familie konnte ich das Folgende ermitteln: Anna Catharina Riem wurde am 1. Mai 1695 zu Felda getauft (10); als Vater wird Hans Curt Riem genannt, der aber sicher mit dem oben in der Kopulationsnotiz

Conrad Riem genannten, identisch ist. Curt und Conrad ist ja ein und derselbe Name. Die Mutter von Anna Catharina Riem starb bereits im Jahre 1697 (11), im Alter von 39 Jahren. Die Erziehung der Tochter lag also völlig in der Hand Hans Curt Riems; sie wird nicht die sorgfältigste gewesen sein, denn das einzige, was uns über seinen Charakter gesagt ist, spricht nicht zu seinen Gunsten. Ein gewisser Joes Schüssler starb im Jahre 1710; die Art seines Todes wird im Sterbereg. Felda erzählt, wobei auch Hans Curt Riem erwähnt wird; übrigens wird in Akten eines Prozesses, den Beck später in Frankfurt zu führen hatte (12), die Familie Schüssler als eine der Familie von Becks Frau verwandte angeführt, was zu der Vermutung berechtigt, dieser hier in Frage kommende Joes Schüssler gehöre dieser Familie an. Im Sterberegister lesen wir also über seinen Tod, wie folgt:

1710.

„Joes Schüssler, ist begraben den 26. t. aprill, war den letzten ostertag, morgens umb 3. uhr, nach dem Er die gantze Nacht vorher gesoffen, in dem Joes Wolfen Hauss, so ein böses leichenhauss war, mit Hanss Curt Riem, u. andern mehr, von einem Reuchten (?) von Käbgeshain gebürtig, alss sie vorher uneins worden, auf der platten erschossen, da dann Knall u. Fall eins gewesen, indem Er keine ader mehr gerühret. Gott erbarme sich seiner armen Seel."

Das oben über Hans Curt Riem Gesagte findet hierin seine Bestätigung. — Ueber den Charakter von Catharina Riem ist uns wenig wirklich Positives erhalten. In einem kleinen Prozess, den Beck im Jahre 1724 wegen Beleidigung der Bürgermeister, Schöffen und Ratsherren zu führen hatte, tritt sie als eine sehr bestimmt ihre Meinung vertretende Persönlichkeit auf, die durchaus kein Blatt vor den Mund nimmt. Die von ihr gegen die hohen Herren der Stadt ausgestossenen Beleidigungen lassen an Offenheit und Derbheit des Ausdrucks nichts zu wünschen übrig (13). Im Jahre 1721, am 25. März, wurde Heinrich Valentin von

ihr ein Töchterchen geboren, Christina Maria (14). Leider sollte unser Meister dieses sein einziges Kind bereits im nächsten Jahre, 1722, durch den Tod verlieren. Es starb an den Kinderblattern (15) und wurde am 6. August begraben (16). Dieser Verlust ging Beck sehr nahe; bei der Besprechung des in diese Periode fallenden Werkes, einer Kantate zum Todessonntag, werden wir noch auf dieses einschneidende Ereignis zu sprechen kommen müssen. Beck begegnet uns in den Rp. L. erst wieder im Jahre 1727: Er reicht eine Vorstellung ein, dass die Orgel in der Kirche völlig unbrauchbar sei (17): „dass weder ein Choral noch eine Musique damit accompangiret werden kann; in massen am vergangenen Sonntag dieselbe nicht nur unter der Musique, sondern auch unter dem Lied: Ich glaub an einen Gott allein: stehen bleiben müssen . . .“ Sehr charakteristisch für den Zustand des Werkes sind auch folgende Worte. „Eine Renovation wird bey diesem alten Wercke gar keinen Platz finden, gestalten der Salpeter alle Pfeiffen unten so verzehret hat, dass etliche herunter in die Kirche gefallen sind.“ Beck benutzt die Gelegenheit, zugleich die Anschaffung eines neuen Positivs für die Schule vorzuschlagen. Die ganze Vorstellung schliesst er durch einen Entwurf zu dem Bau der neuen Kirchenorgel ab, der dem Orgelbauer Sterfing aus Eisenach übertragen wurde. Dazu steuerte die Stadt 100 fl. bei, die „Herrschaft“ d. h. der Freiherr von Riedesel 100 Reichsthaler; ferner wurden aus dem Freiherrlich Hermannsburgischen Legat 100 Reichsthaler und 50 fl. „von dem Werth Heb- und Rimloss“ (bestimmte Stadtteile Lauterbachs) bewilligt. Das Werk hatte 17 Register (18). Für das Positiv, das in die Schule kommen sollte, bewilligte die Stadt 20 Reichsthaler; es hatte 3 Register (19). Das Rp. L. vom 8. März 1728 erläutert noch den Zweck dieses Positivs für die Schule mit den Worten: „zu Aufmunterung der Jugend, bey Informirung in der Music alss auch bey Machung der probe eines Collegii Musici“. Daraus ergibt sich also eine weitere Tätigkeit Becks, nämlich die Direk-

tion der Veranstaltungen dieses Collegii Musici, unter dem wir uns, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, eine kleine Konzertgesellschaft zu denken haben. Nicht nur die Art, in der Beck für den Bau der zwei Orgeln eintrat, beweist sein peinliches Sorgetragen für möglichst gute Musikaufführungen; er förderte diese auch auf andere Weise. So lesen wir auf einem undatierten, nicht weiter bestimmbaren Blatt (20), das scheinbar einen neu angenommenen Kantor mit den Lauterbacher Musikverhältnissen bekannt macht, das Folgende: „Scholaren in der Music kan er, wie ich nicht zweifle, in Ueberfluss bekommen. der ehmalige Cantor Beck hat deren viele angepflantzt, wovon noch gegenwärtig verschiedene die Kirchen Music bestellen helfen.“ Auch zitiert das Rp. L. vom 20. Oktober 1727 eine „Vorstellung“, in der Beck sagt, „dass er zeither die Music quovis modo zu verbessern und befördern sich angelegen seyn lassen und verschiedene Kosten diessfalls angewendet habe.“

Wir sehen also, wie unbedingt Beck bestrebt war, das Niveau der Musikaufführungen auf eine höhere Stufe zu bringen. — Dem Rp. L. vom 22. November 1727 zufolge fand „wegen der Wahl des Herrn Geh. Regierungsrat Riedesel Hfrhl. Excellenz zum Burg Grafen zu Friedberg“ eine grosse Festlichkeit statt. Inwieweit auch die Musik dazu beitrug, dieses Fest zu verschönen, entzieht sich unserer Kenntnis; wir hören nur, dass unter denen, die „solchen Actum beehret haben“, auch Beck gewesen ist. Im folgenden Jahre, 1728, scheint verhältnismässig wenig musiziert worden zu sein, denn als Beck um 2 Viertel Malter und 1 Reichsthaler für die Saiten beim Rat einkommt (21), erhält er nur 1 Viertel Malter und ½ Reichsthaler, mit der Bemerkung, „zumahlen in Jahres Zeit wenig musiciret worden“.

Ein einschneidendes Ereignis im ruhigen Leben des Städtchens bildete das Jahr 1730; in diesem wurde nämlich das 200jährige Jubiläum der Augsburger Konfession fest-

lich gefeiert. Am 25., 26. und 27. Juni fanden Festgottesdienste in der Kirche statt; das Rp. L. der genannten Tage erwähnt ausser den Predigten und Gebeten auch die Musik mit folgenden Worten: „das Te Deum laudamus sambt viel andern Lob und Danck Liedern auch sonsten hierzu sich schickenden Gesängen abgesungen, jedesmahl auch angenehme Musice mit allen Instrumentis gehöret, welche letztere auch gegen Abend auff dem Stadt Thurm zu Vermehrung diesser Jubel Freude wiederhohlet wurden".

Im Jahre 1731 starb Becks Mutter in Maar (22); also bereits der zweite Todesfall in seiner Familie, der ihn während seines Lauterbacher Aufenthaltes traf. In diesen Jahren nahm ihn das Schicksal auch selbst in eine strenge Schule: er wurde 1733 von einer langwierigen Krankheit heimgesucht, was wir aus den Verhandlungen eines späteren Prozesses, auf den wir noch zu sprechen kommen, erfahren (23). Er sagt, dass er 8 Wochen lang „morbo asthmatico-pectorali et hypochondriaco, cum dejectione biliosa zu Lauterbach laborirt". Leider sollte diese Krankheit nicht die einzige sein. Wichtig für uns ist die Anlage zum Hypochonder.

Das Rp. L. vom 21. Juni 1734 enthält den für das weitere Leben Becks wichtigen Passus: „Nachdem der bisherige hiesige Cantor Herr Valentin Beck nacher H a n a u ohnlängst vociret . . ." Wir treten also in einen neuen Abschnitt in der äusseren Wirksamkeit unseres Meisters ein. Werfen wir einen Blick auf die Lauterbacher Zeit zurück, so müssen wir sagen, dass Beck hier viel für sich und andere gewonnen hatte; die Musikpflege nahm unter ihm einen bedeutenden Aufschwung; auch hatte er reichliche Gelegenheit zum künstlerischen Schaffen, dessen Früchte wir heute leider nur an einem einzigen Notenmanuskript beurteilen können.

So dürfen wir sagen, dass trotz der Schatten, die der Tod seines Kindes und der Mutter, sowie schwere Krankheit auf die Zeit warfen, die Lauterbacher Tage in künstlerischer Hinsicht die glücklichsten seines Lebens waren.

Becks Scheiden von Lauterbach wurde nicht nur von den Bürgern und dem Konsistorium, sondern, wie erwähnt, auch von dem Herrn von Riedesel lebhaft bedauert.

Kapitel III.

Kantor in Hanau. (1734—1737).

In einem Schreiben an das Konsistorium in Hanau, das undatiert ist, aber vor den 9. März 1734 fallen muss (1), führt Beck an, dass er durch gute Freunde von der Vakanz der Kantorstelle in Hanau unterrichtet worden sei; er habe den weiten Weg dorthin nicht gescheut und am vergangenen Sonntag in der Kirche eine Probe seiner musikalischen Fähigkeiten abgelegt. Er hoffe, sein Amt „zum sattsamen Vergnügen" des Konsistoriums und der Gemeinde zu verwalten. Doch bitte er, ihm nicht nur das Kantorat, sondern auch das Direktorium Musices zu übertragen. — Die letzte Sorge Becks ist nicht unbegründet; denn, wie wir sehen werden, geriet er des öfteren mit dem Kapelldirektor in Konflikt, der durch eine äussere Gleichstellung Becks vermieden worden wäre. Auf Ersuchen des Superintendenten in Hanau stellt der Oberpfarrer Dr. Joh. Jac. Fenner in Lauterbach ein „testimonium des Cantoris Becken Doctrinam et vitam betreffend" aus (2). Das Zeugnis, das er von der Wirksamkeit Becks als Lehrer der zweiten Lateinklasse ablegt, wurde bereits an anderer Stelle angeführt. Ueber die rein musikalische Tätigkeit und die Lebensführung Becks schreibt er Folgendes: „. . . alss auch das Directorium Musices vocalis et instrumentalis, auch in Absingung eines feinen Chorals durante ipsius Cantoratu in unseren Kirchen cum applausu jedesmahl geführt, nicht weniger quoad vitam transactam sich allerzeit christlich, und also wohl verhalten, dass er diesserhalb ein gutes Lob und recommendation meritiret, welche ihm auch hiermit

guten wissens gegeben und ertheilet wird; dannenhero an mehrbesagten Herrn Cantoris Becken weiteren Promotion nicht zweifflen will.“ Die Berufung Becks erfolgte nun nicht sofort; darüber beunruhigt, schickte er am 30. März 1734 ein Schreiben an den Registrator und Kirchenverwalter Pfaff (3). „Seine Begierde seye brennend“ über seine Berufung etwas zu hören; er bittet den Vanitäten, die ihn „hochmüthig“ nennen, nicht zu glauben; er sei im Gegenteil manchmal „ein wenig zu demüthig“. Genaue Auskunft über seine musikalischen Qualitäten könne der Kantor Zahn in Lauterbach erteilen; übrigens sei er bereit, in Gegenwart aller Räte „einen vorgelegten Text in die Composition und zwar quoad affectus in contrapuncto duplice zu bringen“. Wir sehen, dass Beck ein äusserst gewandter Musiker gewesen sein muss.

Das Konsistorium sieht sich zunächst nicht gemüssigt, Beck endgültig anzustellen; vielmehr werden noch mannigfache Untersuchungen über den sittlichen Lebenswandel des Kandidaten ins Werk geleitet. Zu diesem Zweck werden (4) sechs Hautboisten, mit denen Beck während seines Aufenthaltes in Hanau Wein getrunken hatte, über sein Benehmen ausgefragt; auch wie viel Alkohol er zu sich genommen habe, wird genau protokolliert. Da Kandidat aber nicht mehr als ½ Schoppen konsumierte und sich auch sonst in dem Gasthause „zum kalten Baad“ nichts zu schulden kommen liess; da ferner der Kommissionsaktuarius Fischbach in Lauterbach auf Ersuchen des Konsistoriums über Becks Leben und Wandel nur Gutes aussagt, so wird dieser am 7. April 1734 endgültig berufen (5).

Ueber seine feste Besoldung in Hanau sind wir genau unterrichtet; sie bestand in Folgendem (6):

1. Am Geld	
ex Aerario Ecclesiastico	73 fl.
vom Casparischen Legat	12 fl.
Aus der Chor Büchsen	15 fl.
	100 fl.

2. Am Korn
   13 Achtel
3. Am Holtz
   vor sich 6 Clftr.
   vor die Class 5 Clftr.
4. Freye Wohnung
5. das gewöhnliche Schul Geld von jedem Knaben
6. die gewöhnl. Accidentia von Leichen und Hochzeiten.

Am 3. Mai 1734 fuhr Beck in Lauterbach ab, um am 5. abends in Hanau anzukommen (7); vorher schrieb er noch einmal an den Registrator Pfaff (8). In diesem Briefe findet sich eine Bemerkung, die für die Charakterbeurteilung Becks von Wichtigkeit ist. Beck schreibt nämlich: „gestalten sie an mir einen gar teutsch-aufrichtigen Mann, welcher kein Politicus doch aber humaniorum litterarum peritus et artis Musicae expertus ist, finden werden".

Wie, als ob er vorausahnte, was ihm bevorstand, bat er in dem Brief, in Hanau nicht „ein ewiger Schulmeister" sein zu müssen. — Bereits im nächsten Monat begannen die Scherereien mit dem Kapellmeister Plintzing.

Der erste Konflikt wurde dadurch herbeigeführt, dass Plintzing vertretungsweise die Musik in der reformierten Kirche aufführen musste und dazu Musiker anstellte, die zur gleichen Zeit Beck in der lutherischen Kirche nötig hatte (9).

Heftiger, als dies erste Mal gestalteten sich die Uneinigkeiten zwischen beiden Ende Juli (10): Der Kapellmeister Plintzing beschwert sich, dass Beck ihm in das Direktorium eingreife; am 1. Pfingstfeiertag habe er (Plintzing) am Nachmittag eine Musik mit Trompeten und Pauken aufführen wollen; vorher habe er Beck gebeten, die zur Aufführung nötigen Kinder in den Stimmen seiner Musik zu informieren. Als Antwort darauf habe Beck ihm selbst die Kinder zur Information auf den Hals geschickt. Trotzdem er (Beck) am Sonntag Vormittag musiziert habe, sei er auch am Nachmittag wieder mit seinen Chorschülern

auf dem Plan erschienen. Seine (Plintzings) Musik habe er (Beck) vor den Leuten lächerlich gemacht: denn, wenn ein Basso Solo gewesen, habe er „nach seinem Gefallen gesungen und mit Fleiss gantz schlecht gemacht, dass er das Gehör recht choquiren müssen".

Das Konsistorium, dem die Klage eingereicht wird, erlässt eine Verfügung, aus der man ein gewisses Interesse für Beck erkennen mag; sie lautet (11):

„Wäre dem Capellenmeister bekandt zu machen, wie man dem Cantor aufgegeben, ihme nichts in den Weg zu legen, worbey aber zugleich dem Capellenmeister anzufügen, dass er auch seines orts dem Cantor bey aufführung der music keineswegs behinderlich, sondern vielmehr auf alle weise beforderl. seyn solle". Waren so die äusserlichen Uneinigkeiten zwischen Kapellmeister und Kantor gerügt, so blieb doch die Tatsache bestehen, dass Beck erst in zweiter Linie sich als Kapellmeister und Komponist betätigen konnte; so geriet er bald in eine bei seinem offenbaren Schaffensdrang unerträgliche Lage. Auch scheinen ihm die Musiker manchen Aerger bereitet zu haben. Am 3. November 1734 reicht er ein Schreiben ein (12), in dem er sich zunächst über die Unbotmässigkeit der Musiker beklagt; dann lasse ihm, wie er schreibt, das „A. b. c." wenig Zeit zu „Musicalischen Meditationes". Ferner benötige er Saiten und Papier „gestalten keine eintzige Violine bezogen, dem Violoncello der Halss zerbrochen und kein grosser Violon, als das Gewichte einer mit frantzösisch-welschem Giust vermischten Virtuosen Music gar nicht da ist". Er verlange den Titel eines „Vice-Capell Director", damit die Musiker subaltern seien; ausserdem möge man ihn von den Kinderlehren befreien „damit ich nur einige Zeit zur Musicalischen Arbeit lucriren möge".

Der künstlerische Schaffensdrang Becks und die wenig Vertrauen erweckenden Mittel, die ihm für Musikaufführungen zur Verfügung standen, stehen, wie man sieht, in krassem Gegensatz zu einander. Immer wieder hören wir

unseren Meister sich beklagen, dass er keine Gelegenheit habe zu komponieren. Weihnachten 1734 setzte er zwar eine Musik mit Trompeten und Pauken durch (13); aber das ist ein vereinzelter Fall; im Ganzen fühlte er sich in seiner Stellung unglücklich.

Wenn wir in den Kp. H. vom 5. Januar 1735 lesen: „Geschahe die Anzeige, dass der Cantor ohnlängst ohne dass er solches angezeiget habe, auf Franckfurth verreisset seye", so vermuten wir wohl recht, wenn wir annehmen, dass Beck versuchte, in Frankfurt eine ihm genehmere Stellung zu finden. Freilich sollte sich in der allernächsten Zeit keine Gelegenheit zu einer solchen bieten. — Am 15. August 1736 beschwert sich Beck wieder über das alte Uebel(14): er wolle statt der untersten Klasse, in der er jetzt 2 Jahre unterrichtet habe, die zweite Lateinklasse übernehmen. Aber sein Gesuch wird abgewiesen.

Zu allen Unannehmlichkeiten kam wieder schwere Krankheit (15).

Endlich schien sich seine unerträgliche Lage zu verbessern. Im Februar des Jahres 1737 war in Frankfurt eine Bassistenstelle zu besetzen, um die sich Beck sofort in einem Schreiben vom 25. Februar bewarb (16). In ihm bemerkt er, dass er „in Compositione, weniger auch nicht auf dem Clavir, Violine und Viol d'amour profectus" sei; durch die unerquicklichen Hanauer Verhältnisse aber gewitzigt, bittet er, ihm den Titel eines Vizekapelldirektors zu gestatten und das „Kondirectorium Musices nur allein über die Katharinenkirche anzuvertrauen, damit ich hohe Erlaubniss haben möge, jezuweilen sowohl etwas neues produciren, als auch auf vorfallende Hochzeiten ein Drama componiren zu dörffen". Wenige Tage später, am 31. Mai bereits, teilt der Scabinus von Ochsenstein dem Frankfurter Rat mit (17), dass man „für die Bassistenstelle bey der Capelle ein geschicktes subjectum N. Beck so cantor zu Hanau seye, gegen ein jähriges salarium von 80 Rthlr. ausfindig gemacht" habe. Es war also alles auf dem besten

Wege, die Anstellung Becks schien schon so gut wie gesichert; da trat ein Ereignis ein, das unseren Meister bestimmte, die gepflogenen Verhandlungen mit Frankfurt rückgängig zu machen.

In Hanau starb nämlich Anfang Juni der Kapellmeister Plintzing, der mehrfach als Becks Rivale angeführt wurde(18); mit einem Schlage änderte sich nun die Situation. Beck hatte unbedingt grosse Hoffnung, in Hanau nunmehr die Kapelldirektorstelle zu erhalten und damit einen Posten zu bekommen, den er seiner neuen Frankfurter Stelle entschieden vorziehen musste; denn es war zu erwarten, dass sich dort, wo er in dem Kapellmeister König wiederum einen Rivalen neben sich hatte, die Hanauer Verhältnisse wiederholen würden.

Er tat also den bedeutsamen Schritt und schrieb dem Vorsitzenden des Frankfurter Konsistoriums rundweg ab. Dieses uns erhaltene Schreiben (19) ist datiert vom 3. Juli 1737; in ihm gebraucht Beck die Ausflucht, dass zu Frankfurt ein gar so teures Pflaster sei und mit einem Gehalt von 80 Reichsthalern kaum der Hauszins und das nötige Brennholz bezahlt werden könnten. — Das Hanauer Konsistorium, das die geheimen Verhandlungen Becks mit Frankfurt unwillig bemerkt hatte (20), verwandte sich nun eifrig dafür, ihm die Kapelldirektorstelle zu übertragen: Zweimal sandte man in dieser Angelegenheit an den Grafen von Hessen-Cassel (21) (Hanau war nämlich im Jahre 1736 nach dem Tode Johann Reinhards III., des letzten Vertreters der Linie Hanau-Lichtenberg, an Hessen-Cassel gekommen). — Die Verhandlungen mit dem Grafen zogen sich immer mehr in die Länge und liessen schliesslich die Vermutung berechtigt erscheinen, dass der Posten eines Kapelldirektors künftighin unbesetzt bleiben solle. Beck befand sich daher in einer höchst peinlichen Lage; die Möglichkeit, in Frankfurt angestellt zu werden, schien er sich selbst abgeschnitten zu haben, und die Verhältnisse in Hanau gestalteten sich immer aussichtsloser für ihn.

Trotzdem beschloss er, die abgebrochenen Verhandlungen mit Frankfurt wieder aufzunehmen; und merkwürdigerweise mit Erfolg!

Am 3. Oktober 1737 wird im Frankfurter Konsistorium das zweite Schreiben Becks vorgelegt, in dem er seine Ausschlagung der Stelle zurücknahm (22). — Die Tatsache nun, dass Beck die Frankfurter Stelle auf Grund des Kp. Fr. vom 3. Oktober 1737 definitiv erhielt, trotzdem er sie schon einmal ausgeschlagen hatte, überrascht uns einigermassen.

Er muss unter den massgebenden Persönlichkeiten in Frankfurt bereits Freunde gehabt haben, die sich für ihn interessierten und seine Berufung durchsetzten. Und zwar scheint die Persönlichkeit, die unseren Meister nach Frankfurt brachte, kein geringerer gewesen zu sein, als der Stadtschultheiss Johann Wolfgang Textor, der Grossvater Goethes. Dass dieser Mann ein auffallendes Interesse für Heinrich Valentin Beck und seine Kunst bekundete und des öfteren durch die Tat bewies, werden wir noch sehen. Becks Bekanntschaft mit Textor geht, wie mir Frau E. Mentzel freundlichst mitteilte, zurück auf die freundschaftlichen Beziehungen, die er zu dem Dr. Müller in Hanau unterhielt, der seinerseits in freundschaftlichem Verhältnisse zur Goethe-Textorschen Familie stand. Durch den Stadtschultheiss Textor gewann Beck Beziehungen zu dem bereits erwähnten Scabinus von Ochsenstein, in dessen musikliebendem Hause er schon während seiner Hanauer Anstellungszeit verkehrte; besonders gut scheint er mit dem Sohn des Herrn von Ochsenstein gestanden zu haben, denn wir lesen in einem an den Vater gerichteten Brief vom 13. Oktober 1737 (23), in dem sich Beck für die Uebertragung der Bassistenstelle bedankt, dass er zum Zeichen seiner Dankbarkeit nicht versäumen wolle, den Herrn Sohn „mit einigen neuen Trii zu divertiren".

Nachzuholen ist noch, dass die vakante Kapelldirektorstelle in Hanau nicht mehr besetzt wurde.

Beck hoffte nun, gleich zu Anfang Oktober seine neue Frankfurter Stelle antreten zu können; dies wurde ihm aber vom Hanauer Konsistorium untersagt (24). Vielmehr zwang man ihn, noch ein Vierteljahr in Hanau auszuhalten.

Nichtsdestoweniger bittet Beck in dem angeführten Brief an den Herrn von Ochsenstein vom 13. Oktober 1737, ihm sein Gehalt von 80 Reichstalern schon vom 3. Oktober ab zu berechnen.

Das letzte Vierteljahr, das unser Meister in Hanau zubrachte, benutzte er scheinbar nicht dazu, sich in grössere Gunst des Konsistoriums zu setzen; am 18. Dezember 1737 erscheint nämlich der Präzeptor der Mädchenschule Thym vor dem Konsistorium und meldet, dass Beck bei den Kinderlehren Sonntags und Mittwochs einfach nicht mehr erscheine; er selbst sei nicht imstande, die Aufsicht allein zu führen (25).

So sehen wir Beck auch äusserlich in einem gewissen Konflikt von Hanau scheiden; wir haben im Verlauf unserer Darstellung bereits betont, dass er dort einen seinem künstlerischen Schaffen nicht günstigen Boden gefunden hatte; die Basis, auf der sich die musikalischen Aufführungen bewegten, war ebenfalls, wie wir sahen, nicht die beste und Becks Verbesserungsvorschläge waren von geringer Wirkung.

Sehen wir, ob die Frankfurter Jahre ihn mehr befriedigten.

Kapitel IV.

Vom Beginn seiner Tätigkeit in Frankfurt bis zu Becks Tode 1738—1758.

Mit seinem Eintritt in das Frankfurter Musikleben betrat Beck ein Gebiet, auf dem sich noch deutlich die Spuren der Tätigkeit eines Musikers geltend machten, der die Stadt wenige Jahre vorher nach neunjähriger Wirksamkeit verlassen hatte: Georg Philipp Telemanns.

Es wird nötig sein, die musikalische Arbeit dieses für die Musikgeschichte von Frankfurt so bedeutungsvollen Mannes ganz kurz zu charakterisieren. Dabei können wir uns um so kürzer fassen, als nicht weniger als drei Publikationen sich mit dem Frankfurter Aufenthalt Telemanns eingehend beschäftigt haben; zuerst Karl Israel in seiner „Frankfurter Konzertchronik", sodann C. Valentin in der „Geschichte der Musik in Frankfurt", und schliesslich Max Schneider in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" (1).

Man kann die musikalischen Neuerungen Telemanns in vier Punkten fixieren:

Erstens war er derjenige, der die neue Kantatenform des anfangenden 18. Jahrhunderts, welche sich der Formen der italienischen und deutschen Oper (3teilige Dakapoarie und Recitativo accompagnato) bediente, in Frankfurt einbürgerte.

An zweiter Stelle müssen wir hervorheben, dass Telemann das Passions-Oratorium in Frankfurt einführte; so fand im Jahre 1716 eine Aufführung des Brockesschen Passions-Oratoriums „der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus" statt; ferner komponierte Telemann im Jahre 1719 das von ihm auch gedichtete „Seelige Erwägen", über dessen Aufführung keine Notizen vorliegen.

Drittens sei erwähnt, dass Telemann die sogenannte „Hochzeitskantate" kultivierte, die unter seiner Direktionszeit in Schwung kam. Sie ist ein Mittelding zwischen Oper und Kantate. Sowohl italienische, als auch französische Formen wurden in der Musik benutzt. So finden wir dreiteilige Dakapoarien auf der einen, und Arien mit französischem Tanzcharakter auf der anderen Seite (z. B. Air en Bourrée, Air en menuet, Air en Gavotte, Loure etc.). Die Dichter der „Hochzeitskantate" lieben es, pikant zu sein. In der Regel bringen sie allegorische Spiele, in denen Personen auftreten, wie die Tugend, Tonkunst, die Stadt Frankfurt usw., ferner begegnen wir anmutigen Schäferspielen. Auch wird die Liebe unter allen möglichen

und unmöglichen Bildern behandelt; unter anderem wird sie mit einem Salzwerk, einem Verlag und einem Bankgeschäft verglichen. Uebrigens war auch Beck auf diesem Gebiet als Komponist tätig.

An vierter und letzter Stelle wollen wir darauf hinweisen, dass Telemann, der ja schon vor seiner Frankfurter Wirksamkeit den italienischen und französischen Kammermusikstil zu studieren Gelegenheit hatte, diesen in den Musikübungen des Collegii Musici im Hause Frauenstein einführte. In letzteren liegen die Keime des Frankfurter Konzertlebens.

Trotzdem Telemann im Jahre 1721 seine äusseren Beziehungen zu Frankfurt abbrach (er wurde in diesem Jahre nach Hamburg berufen), sollte er doch das Musikleben der Stadt noch jahrzehntelang beherrschen; bis zum Jahre 1761 versorgte er Frankfurt mit Kantatenjahrgängen; ausserdem finden wir seinen Namen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts auf den Konzertprogrammen sehr stark vertreten.

Sein unmittelbarer Nachfolger an der Barfüsserkirche wurde der Thüringer Johann Christoph Bodinus, während Johann Balthasar König das Directorium Musices an der Katharinenkirche seit 1718 inne hatte. Nach Bodinus' Tode (1727) vereinigte König das Direktorat über beide Kirchen unter sich.

Ursprünglich war er als Violoncellist und Bassist in der Kapelle angestellt; als nun seine Stimme nicht mehr ausreichte, musste die Bassistenstelle neu besetzt werden; es war Heinrich Valentin Beck, dem sie im Jahre 1737 übertragen wurde.

Damit sind wir zu unserem Meister zurückgekehrt und wollen nun versuchen, mit folgendem seine Lebensgeschichte weiter zu führen.

Das Kp. Fr. vom 7. Januar 1738 besagt, dass Beck und der Kapelldirektor König vor dem Frankfurter Konsistorium geloben, „keinen Unlust und Verdruss in ihrem Ambt zu erwecken". Beck wird insbesondere erinnert,

„dem Capell-Director König in Gebühr zu begegnen"; beide versprechen, diesen Aufforderungen nachzukommen, „und nachdeme Beck sich wegen ihme gütigst conferirter Stelle gehorsamst bedancket, wurden sie dimittiret".

Am 14. Januar kommt Beck um Auszahlung des verflossenen Winterquartals ein (2), während dessen er leider noch nicht in Frankfurt seinen Dienst habe ausfüllen können. „Da er ausser dem die Fatalitée gehabt habe", statt des um 5 Rtlr. gedingten Schiffes zum Transport seiner Effekten sechs Wägen um 24 Gulden benutzen zu müssen, bitte er um eine Beisteuer. Es werden ihm „zu etwelcher Ergötzlichkeit" 15 Gulden gereicht, ausserdem erhält er den Gehalt für ein Vierteljahr (Oktober—Dezember 1737), nämlich 30 Gulden (3).

Am 3. Juni erbittet er sich in einem Schreiben (4) das Bürgerrecht der Stadt Frankfurt, wobei er folgende Momente anführt: „dass ich

α) weder Kinder habe, auf welche die Bürgerschaft könne fortgepflanzt werden

β) weder Handel oder Wandel treiben werde, wodurch der bürgerl. Nahrung einiger Abbruch geschehen mag, noch auch

γ) dem Hochlöb. Kasten Amt mit der Zeit beschwerlich fallen sondern

δ) das zur Bürgerschaft behörige Vermögen produzieren, mithin

ε) beständig dahin trachten werde, mich und die meine so zu ernehren, dass sich auch im geringsten niemand darüber zu beschweren haben möge."

Diese Supplikation Becks fand Gehör laut Rp. Fr. vom 3. Juni, wo es heisst: „Henrich Valentin Beck, vice Capell Director erbittet für sich und seine Frau die Bürgerschaft, die ihm gegen Erlegung von 30 Gulden zuerkannt wird".

So finden wir denn auch in den BB. unter Beck im Band des Jahres 1738 die folgende Notiz: „Henrich Valentin Beck, Vice-Capell Director von Mahr auss dem Hoch

Freyherrl. Riedeselischen hat vor Sich und seine Frau Catharina geb. Riehmin von Felda auss dem Hoch Fürstl. Hessen Darmstädtischen Ambt Ulrichstein per Concl.: Sen: von dem 3ten Jun. erhalten.

jur. den 10. Juny 1738. . . .

zahlt Burgergeld pro se et uxore Catharina geb. Riehmin 30 fl.

ist der Anschaffung des gewehrs entlassen worden.

pro inscript: 1 fl.

Wir wollen nun versuchen, uns ein klares Bild der Frankfurter Tätigkeit Becks zu entwerfen:

In erster Linie war er, wie erwähnt, um den Kapelldirektor König, dessen Stimme nicht mehr ausreichte, zu ersetzen, als Bassist in der Frankfurter Kapelle angestellt; wir hörten ferner, dass er sich den Titel „Vize-Kapelldirektor" und das Kondirektorium Musices an der Katharinenkirche allein ausgebeten hatte. Ersteres ward ihm bewilligt; das Direktorium Musices an der Barfüsser- und Katharinenkirche jedoch wurde nicht geteilt, sondern lag nach wie vor allein in den Händen des Kapellmeisters König.

Dafür bekam Beck zweitens das Direktorium Musices an der Peterskirche übertragen.

Schliesslich erhielt er drittens noch die vakant gewordene Singstunde „auf der Classe bey dem kleinen Chor", um deren Uebertragung er sich am 12. Januar 1738 beworben hatte (5).

In der an erster Stelle angeführten Tätigkeit eines Bassisten bezog er ein jährliches Gehalt von 120 fl. (6), als Direktor der Musik an der Peterskirche erhielt er vor dem Jahre 1743 keinen Zuschuss, ab 1743 jedoch wurden ihm jährlich 50 fl. ausbezahlt (7). Die an dritter Stelle erwähnte Singstunde „auf der Classe bey dem kleinen Chor" wurde jährlich mit 24 fl. honoriert (8); sein Jahreseinkommen belief sich demnach ab 1743 auf 194 fl.

Viertens wollen wir die Tätigkeit Becks als Konzertdirigent nicht unerwähnt lassen; ferner erteilte er fünftens in den angesehensten Familien Klavier- und Gesangsunterricht.

Sämtliche fünf angeführte Funktionen Becks werden im Verlauf der Darstellung seines Lebens noch heller beleuchtet werden.

An dieser Stelle wollen wir uns nur kurz das Chorwesen der Zeit in Frankfurt klar machen:

Der Rektor Klumpf reicht im Jahre 1729 auf Verlangen des Konsistoriums diesem ein umfangreiches Schreiben, in dem er „Die Einrichtung des gesamten Chorwesens" behandelt (9), ein. Er sagt unter anderem: „Es bestehet das gesammte Chorwesen allhier aus dreyen Chören, denn etliche Pauperes sind im grossen, etliche im kleinen, etliche aber nur im Leichen Chor. Die Anzahl der so genannten Pauperum belauffet sich insgemein auf 65. biss 70. bissweilen auch drüber."

Im grossen Chor wurde die musica figuralis, im kleinen Chor die musica choralis gelehrt. Die Singstunden auf dem kleinen Chor hatte also unser Meister zu geben.

Fahren wir nun fort, seine Lebensgeschichte zu erzählen:

Am 17. März 1738 starb Becks Vater, Heinrich Ernst Beck, in Maar und wurde am 19. dort beerdigt (10).

Kurz nach diesem einschneidenden Ereignis, am 21. März, dirigierte Beck in einem Konzert in Frankfurt das Telemannsche Passionsoratorium, womit wohl das angeführte, von Telemann selbst gedichtete „seelige Erwägen" gemeint ist.

Die diesbetreffende Zeitungsannonce findet sich Israel S. 27. Ich führe sie hier an:

(18. Martii) Nachdeme verschiedene Liebhabere der Music den dermahligen Vice-Capell-Direktor Herrn Beck ersuchet, das von Herrn Telemann componirte Passions-Oratorium während dieser Fastenzeit aufzuführen, als wird denen

selben hiermit bekanndt gemacht, dass künfftigen Freytag als den 21. d. M. Abends um 4 Uhr damit der Anfang gemacht werden wird, und sind bei obgemeldtem Herrn Beck, an dem Rahm-Hoff wohnend sowohl extra Billets à 30 kr. als auch die gedruckte Textesworte à 12. kr. zu haben.

NB. Ohne Billet wird niemand eingelassen.

Die Tätigkeit Becks als Dirigent von Konzerten hat ihm wohl mit die meiste Befriedigung in Frankfurt geboten.

Am 22. Juni des Jahres 1739 begegnet er uns wieder, und zwar bittet er das Konsistorium, ihm die durch den Tod des Tenoristen Seibig vakant gewordenen 70 fl. angedeihen zu lassen, was aber nicht geschieht (11).

Im folgenden Jahre 1740 führte Beck abermals das Passionsoratorium von Telemann, und zwar am Freitag vor Palmsonntag, am 8. April, auf. Die Anzeigen in der Zeitung lauten folgendermassen: (Israel S. 29—30.)

(25 Mertz) Es hat sich ein hiesiges Collegium Musicum entschlossen, Freytags vor Palmarum den 8. April h. a. das von Herrn Telemann componirte sogenannte kleine Passions-Oratorium, welches seiner Vortrefflichkeit halber bisshero allgemeinen Beifall gefunden, abermahlen auf hoffentlich genugthuende Art zu produciren. Wann aber zu diesem Vorhaben nöthig scheinen will, die darauf gehende Unkosten vorläufig übersehen zu können; vornehmlich aber, um zu wissen, ob man einige fremde Musicos hiezu zu verschreiben sich im Stande finde: Als werden hiemit alle Hohe und vornehme Gönner der Musique in gebührendem Respect ersuchet, innerhalb 8 Tagen bei dem Vice-Kapell-Directore Hrn. Beck, gegen den Rahmhoff über wohnend, beliebigst melden zu lassen, wie viel sie Billets, das Stück vor 30 kr., zu nehmen gesonnen seyen, welches sodann Tags vor der Aufführung ihnen ins Haus geliefert, oder sogleich gegen Zahlung extradirt werden sollen. . . .

(29 Mertz) Gleichwie das in voriger Nachricht avertirte Passions-Oratorium nunmehro gantz gewiss Deo volente auf

den 8. April h. a. in dem geraumen Saal des Kauffhauses unter der N. Crähmen harmonisch aufgeführet werden wird; Also ersuchet man in Standes-schuldigem Respect diejenigen Hohen und vornehme Patronen, welche nicht subscribirt haben, in Zeiten bey dem Vice-Capell-Directore Beck Billets abholen zu lassen, da sonsten vor sie unbequem fallen und Unordnung verursachen dörffte, erst beym Eingang 30 kr. vor die Persohn zu zahlen.

(1. April) Die Hoch- und Geneigte Musique Liebhaber werden von dem schon zweymal hierdurch recommandirten Passions-Oratorio, und dessen gewisser Aufführung am 8. hujus nicht nur hiermit abermahl sondern auch zugleich gehorsamst benachrichtiget, dass man nicht Willens sey, mehrere Billets auszugeben, als der Saal auf dem Kauffhaus, ohne einander beschwerlich zu werden, füglich fassen kann. Mithin da man mehr auf die Gewogenheit eines zu respectirenden Auditorii als auf den Gewinn das Absehen hat; So dürften die bey dem Vice-Capell-Director Beck noch vorhandenen Marquen vor 30 kr. biss auf die letzten Tage vor dem Concert nicht hinreichen.

(8. April) Heute gegen 5 Uhr wird gehorsamlich versprochener-massen das Passions-Oratorium unter Accompagnement fremder und hiesiger Musicorum in dem Saal des Kauffhauses aufgeführet, und biss dahin noch einige Billets vor 30 kr. bey dem Vice-Capell-Meister Beck ausgegeben werden.

Wichtig ist, dass das Orchester, das Beck in diesem Konzert dirigierte, durch fremde Musiker, die wahrscheinlich von Darmstadt hinzugezogen waren, verstärkt wurde. Infolgedessen trug das Konzert einen aussergewöhnlichen Charakter und erfreute sich demgemäss, wie wir hörten, eines starken Besuchs.

War so bis jetzt die Wirksamkeit Becks durch keine Konflikte mit dem Kapelldirektor König getrübt worden, so sollte Ende August 1740 bereits der erste Zusammenstoss

zwischen beiden erfolgen. Ein neuer Plintzing war ihm in Gestalt Königs wieder erstanden!

Es ist nötig, kurz auf diese charakteristische Persönlichkeit einzugehen:

Johann Balthasar König, seit 1727 Director Musices an der Barfüsser- und Katharinenkirche (12), ist bekannt geworden durch die Herausgabe des umfangreichsten Choralbuches des 18. Jahrhunderts, das uns in der Frankfurter Stadtbibliothek vorliegt (13); es trägt den Titel:
„Harmon. Liederschatz oder Allgem. Evang. Choralbuch, welches die Melodien . . . . herausgegeben von Joh. Balth. König, Capellmeister in Franfurt a. M.“
und enthält nahezu 2000 Melodien.

Da Winterfeld (III) genau auf dieses Choralbuch Königs eingeht, braucht hier nichts mehr gesagt zu werden. Nach meinem Dafürhalten liegt in dieser mehr theoretisierenden Tätigkeit Königs seine eigentliche Bedeutung. Als Komponist dagegen scheint er mir weniger beachtenswert; auf der Frankfurter Stadtbibliothek befinden sich eine Reihe unkatalogisierter Kantaten von ihm, die sich aber nicht über das Durchschnittsmass erheben; freilich sah ich auch einen Sterbegesang für vier Singstimmen, Streicher und zwei Oboen, der einen entschiedenen Sinn für schöne Melodik erkennen lässt.

König war als Mensch ein zweifelhafter Charakter. In den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts kam es oft zu heftigen Uneinigkeiten zwischen ihm und den Musikern, an denen er die meiste Schuld wohl selbst getragen hat. Er war eine verbitterte, oft gehässige Natur; zudem sehr stolz; eine Beckmesser-ähnliche Erscheinung. Auch scheint er nicht ganz ehrlich gewesen zu sein; er wird einmal vor den Rat gefordert und bestraft, weil er einen Teil seines Vermögens bei der Schatzung verschwiegen hatte (14). Wo sich ihm eine Gelegenheit bot, noch nebenher Geld zu verdienen, auch wenn darunter sein eigentlicher Beruf litt, ergriff er diese. Er bewarb sich z. B. im Jahre 1734 um die vakante Keller-

stelle im Katharinenkloster (15); auch wird ihm in dem oben erwähnten Prozess, der seine Vermögensangelegenheiten betraf, unter anderem vorgeworfen, er pfusche den Weinhändlern ins Handwerk. Etwas jähzornig veranlagt, war er gern zum Krakehl bereit; so ist es denn auch eine äusserst stattliche Reihe von Klagen und Vorstellungen, die König im Verlauf seiner Tätigkeit dem Konsistorium und dem Rat einreichte. Ich kann mir nicht versagen, ein köstliches Beispiel im Anhang wiederzugeben, nämlich die

„Species Facti Die exorbitans und scandalöse Aufführung des Chorschülers Bixels betreffend". (Beil. 1.)

Das Verhältnis zwischen König und Beck war sicherlich kein gutes; man merkt ordentlich, wie ersterer jede kleine Gelegenheit benutzte, um Beck etwas am Zeug zu flicken.

Die erste bot sich, wie angeführt, im Jahre 1740 (16). Wie wir hörten, hatte Beck noch in Hanau den Wunsch geäussert, „auf vorfallende Hochzeiten ein Drama componiren zu dörffen"; und bei seinem Bedürfnis, etwas Neues zu schaffen, ist es begreiflich, dass er König ins Gehege kommen musste. Am 25. August 1740 erscheint dieser vor dem Konsistorium und beschwert sich über die Eingriffe anderer Musiker beim Aufführen von Kopulationsmusiken. Er setzt durch, dass der Musiker, „der dem Directori Musices Eintrag thun würde, mit 3 fl. straff angesehen werden sollte". — Auf wen diese Anklage gemünzt war, ist nicht schwer zu deuten; denn in ihrem Zusammenhang wird Beck vor das Konsistorium beschieden, wo er geloben muss, der neuen Verordnung zu willfahren. Trotz der strengen Kontrolle, die König über das Erscheinen der Kapellmusiker ausübte, kam es doch oft vor, dass diese nicht zur Stelle waren. König stellte daher eine mit äusserster Sorgfalt angelegte „Negligentenliste" zusammen, die er dem Konsistorium einreichte. In der vom 6. Juni 1741 (17) lesen wir auch: „H. Beck 2 mahl . . . Seit Sonntag Misericord. Domini."

Im gleichen Jahre 1741 dirigierte Beck wieder ein Konzert; die Annonce lautet (Israel S. 31):

(17. Mertz) Der Vice-Capell-Director Beck wird mit unterschiedlichen auswärtigen Virtuosen in der Frau Schärffin Haus . . . . 2 Passionsoratoria aufführen, ein grosses den 21ten und ein kleines den 22. Martii. Die Billets sind bey ihm im Rahmhoff in Friessens Hauss zu haben, vom grossen am 1ten Tag ist das Stück um 60 kr., vom kleinen am 2. Tag aber das Stück zu 30 kr. zu bekommen; der Text zum grossen um 15. kr. und zum kleinen um 10 kr.

Ob diese zwei Passionsoratorien Telemann oder Beck zum Komponisten hatten, ist nicht zu entscheiden; auf jeden Fall war die Aufführung durch Heranziehung auswärtiger Virtuosen eine besonders gute.

Vom Jahre 1743 ab erhielt, wie oben schon erwähnt, Beck eine jährliche Beisteuer zur Musik in der Peterskirche von 50 fl. ex aerario; und zwar im Anschluss an ein Gesuch, das er am 31. Januar dem Konsistorium einreichte (18). In ihm schreibt er:

„Ew. Hoch Edelgeb. . . mache hiermit in tiefster Unterthänigkeit bekant, was massen ich 5. Jahrlang in der Peterskirche die Music aufgeführet habe. Wann aber die hierzu erforderliche Kosten von der so genanten Neu-Jahr Collecte, welche bey diesen Zeitläuften sehr wenig erträget, bestritten worden, so habe mich in denen letzteren 2 Jahr genöthiget befunden, nicht nur gantz allein zu singen, sondern auch wegen ermangelnder Hülfe die Violine zugleich mitzuspielen. Gleichwie nun hertzlich wünsche, dass zuförderst zur Ehre Gottes und demnechst zur Aufmunterung der Christl. Gemeinde die Harmonie in etwas verstärcket werden möge; also implorire... Hoch-Dieselben wollen gnädig geruhen... zu dieser Music eine erkleckliche Beysteuer . . . entweder aus dem Aerario oder dem Hochlöbl. Kasten-Amt semel pro semper zu verwilligen. . .“

Es folgt nun ein Vorschlag „wieviel zur Music in der Peters-Kirche alljährlich vonnöthen“

1. vor den Director	24 fl.	
2. vor den Organisten	24 fl.	
3. vor den Discantisten	10 fl.	
4. vor den ersten Violinisten	7 fl.	15 kr.
5. vor den 2ten Violinisten	7 fl.	15 kr.
6. vor den, der die Bratsche spielet	7 fl.	15 kr.
7. vor den Fagotisten	7 fl.	15 kr.
8. vor Saiten	2 fl.	
9. vor den Calcanten	3 fl.	
10. vor den 1ten Collectanten	3 fl.	
11. vor den 2ten Collectanten	2 fl.	
	98 fl.	

Nun erträgt die Collecte aufs Neue Jahr ohngefähr	40 fl.
Item die 200 fl. des Kirchen-Capitals tragen interesse	8 fl.
	48 fl.

Und so fehlen noch 50 fl.

Obige Berechnung ist von grossem Interesse; denn sie lässt uns erkennen, wie beschaffen das Orchester war, das Beck zur Aufführung seiner Kantaten gewöhnlich zur Verfügung stand. Es war demnach nur ein aus zwei Violinen, Bratsche und Fagott bestehendes, einfaches Quartett.

Ferner wird von einer Neujahrskollekte und einem grösseren Kirchenkapital gesprochen, von welchem die Unkosten der Kirchenmusik gedeckt wurden. Die für die Kirchenmusik bestimmte Neujahrskollekte war eine alte Gepflogenheit in der Peterskirche, was erhaltene Rechnungen des 17. Jahrhunderts beweisen (19). Mit dem Kapital ist wohl die 300 fl. betragende Stiftung der Familie Braumann im Jahre 1675 gemeint (20).

Mit dieser Tatsache begann die eigentliche Blütezeit der Musik in der Peterskirche; es wurden nun Musikalien angeschafft, Sänger und Instrumentisten angestellt, kurz es begann eine eifrige Musikpflege. Die damals zusammengekommene Musikalienbibliothek umfasste zahlreiche Werke des 16. und 17. Jahrhunderts (u. a. Werke von Hammer-

schmidt, Joh. Rud. Ahle und Briegel). Für letztere vergleiche man Israel und Valentin (21).

Wenn auch später, mit der Wende des Jahrhunderts, keine Musikalien mehr angekauft wurden, so war damit doch keineswegs die Ausübung der Musik eingestellt. Freilich hörten wir aus dem Gesuch Becks, dass in den Jahren, in denen er seine Direktortätigkeit an der Peterskirche begann, die zur Verfügung stehenden Mittel äusserst geringe waren.

Aber gerade durch die Arbeit unseres Meisters scheint die Kirchenmusik wieder auf ein höheres Niveau gebracht worden zu sein; dass nämlich im Jahre 1754 von der Frau Obrist Lieutenant Clauerin ein Legat von 100 fl. für die Musik der Peterskirche vermacht wurde, spricht wohl dafür, dass in dieser Zeit, in der Beck als Musikdirektor der Kirche tätig war, die musikalischen Aufführungen auf einer gewissen Höhe gestanden haben müssen.

Im Jahre 1743 sind ausserdem zwei Konzerte, die unser Meister dirigierte, zu registrieren. Die Anzeigen in der Zeitung lauten (Israel S. 32):

(1. Mertz) Der Stadt Franckfurt Vice-Capell-Director Beck führet, geliebt's Gott, am 1. Mertz gleich nach 4 Uhr Hrn. Telemanns kleines und sehr approbirtes Passions-Oratorium in der Frau Schärffin Saal . . . musikalisch auf. (Billet 30 kr. Text 6 kr.)

(15. Mertz.) Der Stadt Franckfurt Vice-Capell-Director Beck wird das von jedermann jüngsthin approbirte kleine Telemännische Passions-Oratorium am künfftigen 20 Mertz... nebst einer neuen Passions-Cantata abermahl Musicalisch mit fremden Virtuosen aufführen.

Ob die „Neue Passions-Cantata", die im 2. Konzert aufgeführt wurde, von Telemann oder von Beck komponiert war, muss wiederum dahingestellt werden.

Im folgenden Jahre, 1744, wurde Beck von einem einschneidenden Ereignis betroffen; am 12. Juni starb nämlich seine Frau. Im Sterbereg. Fr. dieses Jahres lesen wir:

Freytags, 12. Juni 44
Beckin; Anna Catharina Henrietta;
Hn. Heinrich Valentin Becken, Burgers und Vice-Capell-Directoris allhier Ehefrau, geb. Riemin.
bapt. zu Felda im Hessen-Darmst. . .
1. Maii 1695
copul. zu Maar im Riedeselischen. . .
4. iulii 1720

(Letztere Bemerkung ist ungenau in der Ortsangabe, da die Trauung nicht in Maar, sondern in Lauterbach stattfand.)

Sehr nahe muss der Tod seiner Frau unserem Meister nicht gegangen sein; denn bereits drei viertel Jahr später sehen wir ihn in einen peinlichen Prozess verwickelt, in dem ihn ein Frankfurter Mädchen als Vater ihres unehelichen Kindes angibt (22).

Nachzuholen sind zwei Konzerte des Jahres 1744. In der Zeitung lesen wir diesbezüglich (Israel S. 33):

(13. Mertz.) Der Stadt Franckfurt Vice-Capell-Director Beck wird künfftigen 19. Mertz, nemlich an einem Donnerstag nur einmahl in der Frau Schärffin Saal . . . Nachmittags präcis 3 Viertel auf 5 Uhr das unvergleichliche Telemannische Passions-Oratorium nebst einer neuen Cantata tüchtig und wohlbesetzt aufführen, daher die Billets bey ihm über der Hauptwache im Friesischen Hauss à 30 kr. das Stück und die Worte à 10 kr. können abgelanget werden. Man kan auch beym Eintritt Billets nehmen.

(17. April). Der Hochfürstlich Sächsische Virtuose Herr Vogt wird sich (am 17. April) . . . unter der Assistenz des Stadt Franckfurtisch . Vice-Capell-Directors Beck mit etlichen andern im Singen, und zwar mit der Bass- und Discant-Stimme Italiano hören lassen. — Darzwischen wird man das hohe Auditorium mit fürtrefflichen Sinfonien dal Cannabich und Stamitz divertiren.

Nebenbei erwähnt sei, dass König in einer Vorstellung (23) vor dem Konsistorium sich nicht versagen kann, einen Hieb auf Beck auszuführen. Er schlägt vor, statt des

Kapellknaben einen Sopranisten zu engagieren; ist sich aber im unklaren, wer alsdann die übrigen Funktionen des Kapellknaben verrichten soll, deren er acht anführt. An zweiter Stelle heisst es: „Wer die Partes vorlegt, wenn H. Beck, als nachmahliger Copist, solche bey sich hat, u. durch die Music in der Peters Kirche zu späth kommt, oder wohl gar ausbleibt, wie schon offt geschehen."

Bei dieser Gelegenheit sei denn betont, dass sich auf der Frankfurter Stadtbibliothek zahllose Kopien von Becks Hand befinden; sie sind sämtlich Kopien Telemann'scher Kantaten, was nicht unwichtig ist, wenn wir untersuchen wollen, unter welchen Einflüssen Beck komponierte.

In den Frühling des Jahres 1745 fällt der Beginn des oben kurz erwähnten Prozesses, auf dessen pikantes Aktenmaterial ich hier nicht eingehen möchte; wichtig ist aber der Umstand, dass Beck in der peinlichen Sache freigesprochen wurde (24). Uebrigens hatte er 1744—45 noch einen anderen Prozess im Anschluss an das Testament seiner Frau, in dem er zum Universalerben eingesetzt war, zu führen und zwar gegen den Pfarrer Johann Conrad Schissler in Wallau (25). Auch diese Verhandlungen endigten zu seinen Gunsten.

Am 14. März 1746 dirigierte Beck zum erstenmal in einem Konzert ein Werk von Karl Heinrich Graun. In der Anzeige lesen wir (Israel S. 34):

(1. Mertz). Das von Herrn Capellmeister Graun zu Berlin neu und in der That angenehm componirte Passions-Oratorium wird der Vize-Capell-Director Beck in der Frau Schärffin Saal . . . am 14. Mart. Nachmittags präcise um 5 Uhr mit Sängerinnen und Sängern nebst tüchtig besetzten Instrumenten aufführen, daher die Billets à 30 kr. und die Worte dazu à 8 kr. . . . können abgelanget werden.

Diese Kantate Grauns, die zirka 1745—46 komponiert sein muss, ist unbekannt; keinesfalls ist sie identisch mit den von Winterfeld III angeführten zwei Passionsoratorien,

deren Komposition in den Zeitraum 1725—35 fällt; auch nicht mit dem „Tod Jesu", der erst im Jahre 1755 entstand.

Im folgenden Jahre, 1747, bekam Beck den Auftrag, zu der Feier der Geburt des Prinzen Leopold eine Arie zu komponieren. Diesbezüglich ist uns folgendes Schreiben von Becks Hand erhalten:

„Auf die hohe Geburth des Kayserl. Printzens Leopoldi habe nach Massgab gnädigen Consistorial-Befehls eine Aria zur Kirchen-Music, benannt

Halleluja
Ein Printz ist da usw.

componieren müssen. Wann nun hoffentl. selbige cum approbatione Auditorii gehöret worden; als haben Se. Excellenz der Herr Schöff Textor im Nahmen des Hochlöbl. Consistorii, quà Director desselben, mir auf dem Hochlöbl. Rechney-Amt pro labore 3. Thlr. gnädig angewiesen, welche danknehmigst empfangen

Hochdesselben

Heinrich Val. Beck.

Franckfurt den 5. Jun. 1747."

Nebenbei sei wieder auf das Interesse des Stadtschultheissen Textor für Beck verwiesen, welches mit der eben angeführten Quittung neu belegt wird. — Die erwähnte Kirchenmusik, in deren Komposition sich König, Beck und der Kapellmusiker Brückmann teilten, wurde in einem Dankfest in den Hauptkirchen aufgeführt. Aus einem Verzeichnis seiner zu besondern Anlässen komponierten Kantaten, das König dem Rat im Jahre 1752 vorlegte, geht hervor, dass die in Rede stehende Kantate zwei Chöre, zwei Arien (eine von Beck, die andere von Brückmann komponiert), vier Rezitative und vier Choräle enthielt (26).

In diesem, sowie im folgenden Jahre, dirigierte Beck kein Konzert; dagegen finden wir im Jahre 1749 zwei Anzeigen, von denen besonders die zweite von Interesse ist (Israel S. 35):

Den 21. Mertz Abends präcise um 5 Uhr wird Herrn Telemanns erbauliches Passions-Oratorium mit Hinweglassung derer Choräle in der Frau Schärffin Saal auf dem Liebfrauenberg nur ein eintzigesmal von dem Vice-Capell-Directore Beck aufgeführt werden. (Billet 30 kr. Text 6 kr. abzuholen bey Herrn Capitaine Diener).

In einer Wiederholung dieser Annonce ist der Passus hinzugefügt:

„wobey sich insbesondere ein fremder Sänger und Sängerin hören lassen werden."

(15. August). Aus dem „irdischen Vergnügen in Gott" des grosen Brockes soll davon am 15. August . . . . der P. 151 so betitulte Garten mit 4 Fürstlichen Virtuosen unter umwechselnden Trombetten, Clarinetten, Waldhorn, Flauttravers und à bec etc. nur einmahl Musicalisch aufgeführt werden. Die Composition ist vom hiesigen Vice-Capell-Directore Beck neu darüber verfertiget worden. (Billet 30 kr. Text 12 kr.)

Es ist wirklich auf das lebhafteste zu bedauern, dass bis jetzt diese durch ihr modernes Orchesterkolorit so interessante Komposition unseres Meisters noch nicht ans Licht des Tages gefördert wurde. Weiter unten werden wir sie noch erwähnen.

Im Jahre 1750 schrieb Beck ein Testament, das besonderes Interesse gewinnt durch die unterzeichneten Zeugen. Unter diesen begegnen wir Namen von allerbestem Klang:

J. W. Textor,
R. S. von Klettenberg und
Johann Friedrich von Uffenbach.

Wieder ein Beweis dafür, dass Beck Beziehungen zu den angesehensten Familien Frankfurts im allgemeinen und zum Grossvater Goethes im besonderen unterhielt. Uebrigens hatte er im Jahre 1741 bereits mit seiner Frau ein erstes Testament verfasst; ausserdem schrieb er ein drittes im Jahre 1757 (27). Die Testamente der Jahre 1750 und 1757 führe ich im Anhang wörtlich an (Beilage 2 und 3).

An dieser Stelle sei erwähnt, dass in dem auf der Universitätsbibliothek zu Göttingen befindlichen Nachlass des Herrn von Uffenbach keine Briefe von oder an Beck vorhanden sind.

Trotzdem unser Meister in Frankfurt, wie wir oben sahen, hin und wieder Gelegenheit zum Komponieren hatte, so erging es ihm in dieser Beziehung hier, wenn man von wenigen Ausnahmen absieht, doch nicht viel besser, als in Hanau. Auch in Frankfurt sehen wir ihn bei den vorgesetzten Behörden mehr als einmal mit der Bitte einkommen, ihm doch Gelegenheit zu einer ausserordentlichen Musik „mit Trombetten und Paucken" zu geben. So schliesst er z. B. sein am 29. Juli 1751 eingereichtes Anerbieten, er wolle jeden Herbst eine Erntefest-Musik mit Trompeten und Pauken komponieren, mit folgenden Worten (28): „Gleichwie ich nun dadurch Gelegenheit haben werde, mein in dieser Wissenschaft mir von Gott verliehenes kleines Docht nicht erlöschen zu lassen, vielmehr aber diesen Herbst, so Gott Gesundheit verleihen wird, nach Hoch Deroselben gnädigen Befehl die erstere Probe an dem zwar bereits gedruckten, aber noch nicht würckl. componirten Erndten-Fest-Stück an den Tag zu legen. . . ." Er sollte mit seinem Gesuch kein Glück haben; das Rp. Fr. vom 29. Juli 1751 besagt:

„Alss Henrich Valentin Beck, Vice-Capell-Director umb ein Donum gratuitum annuum gegen die alljährlich zu verfertigende Composition des Erndefests demüthigst gebeten :/: Solle man dieses Gesuch abschlagen."

Der Passus in obigem Schreiben Becks: „an dem zwar bereits gedruckten, aber noch nicht würckl. componirten Erndten-Fest-Stück . . ." legt den Gedanken nahe, dass er seine Kantate auch selbst dichtete.

In dieses Jahr, 1751, fällt ausserdem folgende Konzertannonce (Israel S. 37):

(26. Mertz) wird „das vortreffliche Telemännische Passions-Oratorium von dem Vice-Capell-Directore Beck

abermal methodisch aufgeführet, und werden diesesmal etliche fremde Kenner die Music mit besetzen“ (Im Scharfschen Saal. Billet 40 kr. „das Passions-Büchlein“ à 8 kr).

Ferner im folgenden Jahre, 1752 (Israel S. 38):

(21. Martii). Nächst künfftigen Freytag, als den 24. dieses soll das Telemannische Passions-Oratorium mit zwey Hochfürstlichen (Darmstädtischen?) Sängern und dem hiesigen Collegio Musico begleitet in der Frau Schärffin Saal aufgeführet werden. Dirigent Vice-Capell-Director Beck. Billet 40 kr. Text 8 kr).

Am 14. Oktober 1753 wurde die neue protestantische Kirche in Bornheim bei Frankfurt eingeweiht. Zu dem Festgottesdienst war die Frankfurter Kapelle engagiert und zwar unter der Direktion Becks (29), durch welche Tatsache sich König naturgemäss hintangesetzt fühlte. Ich glaube, den Text der Kantate, die Beck bei dieser Gelegenheit aufführte, in einem von ihm selbst geschriebenen und in den Act. eccl. befindlichen Schriftstück zu sehen (Beilage 4). Der Bericht des Pr. Pr. vom 17. Oktober erwähnt die Musik nur im allgemeinen; er lautet folgendermassen:

„Herr Senior referiret, dass am letzt verflossenen Sonntag den 17. Trinit. als den 14. Oct. die Kirche zu Bornheim eingeweihet worden. Und da die Ordnung, wie es darmit gehalten worden, in dem kurtzen Historischen Vorbericht, welchen der H. Senior seiner gedruckten Einweihungs Predigt vorangesezt, kurtz und deutlich beschrieben ist, so wird selbiger hier inseriret: Die Gemeine wurde versammlet in dem Hause des Hn. Schultheisen Gechters, aus welchem der Zug Processionsweise in die neue Kirche gieng, und zwar 1.) die ledige Weibs-Personen mit aufgebundenen Haaren 2.) die ledige Manns-Personen . . . . Uber die Strase wurde das Lied gesungen: Nun lob mein Seel den Herren. Sobald die Procession in der Kirche ankam, wurde unter Trompeten und Paucken-Schall der Lobgesang angestimmt: Herr Gott, dich loben wir. . . . . Alsdann wurde von dem Hn. Pfarrer Pelser die Epistel

vor dem Altar verlesen, und nachdem die Music von der Stadt-Capelle angefangen, bey deren Schluss der Senior Ministerii D. Fresenius auf die Cantzel trat — — — — — Zum Beschluss wurde der Segen gesprochen, das Lied: Nun Gott es ist vollbracht, gesungen, und mit einer kurtzen Music der Gottesdienst geendiget."

Etwa ins Jahr 1755 fällt ein Schreiben Becks, dessen Adressat scheinbar der Konsistorialdirektor Dr. Fichard ist. In ihm bittet unser Meister, dass ihm für die Singstunde beim kleinen Chor monatlich anstatt 1 Reichstaler 2 verabreicht würden. Den zweiten Teil dieses Briefes möchte ich, weil er manches Interessante enthält, hier anführen (30):

„Vorm Jahr übergabe ein unterthges Memoriale, anzeigend, es müsse die verlohrne gegangene liniirte Taffel hergestellt u. denen Knaben eine Melodie vorgeschrieben werden; dabey legte ich copiam obigen Schreibens (ein Brief des Kantors Költz, in dem dieser bezeugt, dass vor seiner amtlichen Tätigkeit die Information des kleinen Chors mit 2 Rtlr. honoriert worden sei), bezog mich, nachdem ich vorher jedem Hohen Herrn Consistoriali mündl. mein unterthges Reverence im Hause gemacht hatte, auf das aequum, um dem H. König propter aequales labores ratione didactri gleich gehalten zu werden, es sagten aber etl., wenn man nur den H. Rectorem auf seiner Seite hätte; dieser aber gab mir zur Antwort, dass Er ein schlechter Vatter des Chores wäre, dafern er erlaube, monatl. 2 rthlr aus der Büchse abzugeben. Ferner meldete ich, wie ich meinen Choristen schon vielfältige neue Chor Arien zur Aufmunterung componiret, welche Sie auf der Strasse abgesungen; wollte auch damit ferner continuiren u. die Knaben nicht nur in Musica Chorali, sondern auch in Figurali fleissig instruiren; hierauf kam die liniirte Taffel zwar gleich zum Vorschein, aber von einem anderen additamento war altum silentium! H. Rector meinte, es könte ja ex aerario ein additamentum verordnet werden. . . ."

Becks Gesuch hatte keinen Erfolg.

Gesundheitlich scheint es ihm in diesen Jahren wieder nicht zum besten gegangen zu sein; denn im September 1755 musste er eine längere Kur in Wiesbaden aufsuchen. Das geht hervor aus einem Schreiben an den Konsistorialdirektor Dr. Fichard (31).

In ihm bespricht Beck eingehend die Aufführung einer Festmusik, die am 25. September 1755 in dem Hörsaal des Gymnasiums anlässlich des zur 200jährigen Wiederkehr des Augsburger Religionsfriedens begangenen Jubelaktes erklang. Da aus diesem Briefe recht deutlich ersichtlich ist, wie sehr unser Meister auf eine möglichst sorgfältige und korrekte Vorbereitung und Aufführung seines Werkes drang, so möchte ich ihn, den auch Israel (S. 40) teilweise anführt, im Wortlaut wiedergeben:

Hochwürdig unnd Hochgelahrter Herr Doctor!
Hoher Patron!

Meine Bade Cur scheinet merckl. Würckung zu thun, wovor ich dem grossen Gott hertzl. Danck abstatte. Ew. Hochw. ist bekant, dass am Mittwochen vor dem Geleits-Tag meine mir gnädigst übertragene Composition über die Worte des auf dem Gymnasio, am 25. Sept. aufzuführenden Stückes bereits gantz fertig dagelegen, welche nun vor meiner Ankunft mein junger Vetter (wahrscheinlich der unten noch zu erwähnende Justel Beck!) und ein tüchtiger Clavirist aus Lauterbach Nahmens Müller mit 24 Bogen ausschreiben werden.

Woferne nur diese Composition also aufgeführet werden soll, dass Meine Gnädige Herren vor Denen, welche selbiges mit anhören werden, Ehre davon haben mögen, so ist wegen einschleichender Schreib-Fehler auf dem grossen Hör-Saal den Mittwochen vorher um 1. oder 2. Uhr eine Probe unumgängl. nöthig, um nachgehends die Schreib-Fehler corrigieren zu können. Und da nun Ew. Hochw. sattsam bekannt, dass unsere Capellisten zumahlen, da Sie bey dem Actu Oratorio niemahlen vorher probe gehalten und also dieses ein extra-ordinairer casus ist, etwas schwürig,

als will unterthänig-gehorsamst gebethen haben, es wollen Se. Excell. Mein gnädiger Herr, der Herr Director von Fichard mit seines Hohen Nahmens unterschrift gnädig decretiren, dass unser Capell-Director König durch den Capell Knaben die gantze Capelle den Mittwoch um 1. oder 2. Uhr auf den grossen Hör-Saal zur Probe citiren lassen solle. . . Uebrigens kan durch ein negligentes Spielen die beste Melodie verdorben werden, daher bitte mir bey Sr. Excellenz die Hohe Gnade aus, einem jeden unter uns ein primaner Gedächtniss-Müntzgen als ein gnädiges Angedencken von diesem Jubilaeo durch unsern Herrn Rectorem oder durch mich überreichen zu lassen.

Die Personen, so dabey zu erscheinen haben, sind folgende:

1. H. König, so ferne Er die Direction führen soll, wo nicht, so wäre
2. ich selbsten.
3. der Trompetter Göhring.
4. der Trompetter Fritzsch.
5. der Trompetter Albrecht.
6. der Paucker.
7. der Oboist Ludwig.
8. der Oboist Hacker.
9. der Violinist Becker.
10. der Violinist Müller.
11. der Violinist Franck.
12. der Violinist Ludwig mit der Travers Flaute.
13. der Violinist Ludwig.
14. der Bratschen Geiger Rühl od. Otto.
15. der Violincellist Fischer.
16. der Fagottist Anton Ludwig.
17. der Contra-Violon Geiger Althenn.
18. der Sub-vice-director Seibert.
19. der Altist Loos.
20. der Tenorist Bissmann.
21. der Organist Albrecht.
22. der Copist Müller.
23. der Copist Beck.

Vor diese 23. Personen bitte unterthänig 23. primaner praemia aus, und nehme diese besondere u. alle 100 Jahre einmal zu erweisende Hohe Gnade an, als seye Sie mir selbst erwiesen worden. . . .

Womit zu des Sämtl. Hohen Consistorii, welches ich wahrhaftig so lieb habe, dass ich mein Leben vor dasselbe sacrificiren wolte, wofern es nöthig wäre, und zu Ew. Hochw. Patrocinio ich mich fernerhin unterthänig empfehle und Zeit Lebens mit profundester Devotion

beharre
Ew. Hochwürden
Meines Hohen Patroni
treu-gehorsamster Diener
Heinrich Valentin Beck

Wissbaden,
den 9ten Sept. 1755.

Der Text der Kantate, deren Aufführung Beck nach obigem Brief so sehr am Herzen lag, ist erhalten und im Anhang angeführt (Beilage 5); sie hatte zum Dichter den Konrektor Reinhard. Die Musik liess sich leider noch nicht auffinden; über sie berichten die Frankfurter Zeitungen nichts, dagegen erwähnt sie das Pr. Pr. vom 8. Oktober 1755, wenn auch kurz, mit folgenden Worten:

„Was das Gymnasium anlangt: so fiele die Progression am 25. Sept. ein, als an dem eigentlichen Gedächtniss-Tage des geschlossenen Friedens. Daher wurde das Fest auch daselbst theils mit einer besonderen Music unter Paucken und Trompeten Schall, theils durch orationes, welche auf diese Festivität gerichtet waren, solennisiret."

(Für letztere vergl. man die im Lessing-Gymnasium befindlichen Schulprogramme, in welchen die lateinische Rede des durch Goethe bekannten Rektors Albrecht abgedruckt ist.)

Noch einmal versuchte Beck, sein Gehalt etwas zu erhöhen, indem er am 21. November 1757 um die 12 Tlr.

des verstorbenen Leipziger einkam; er führt an (32), dass er

1. „Pro didactro des kleinen Chors auf der Classe nur 1 Thlr. monatl., der Capellmeister König aber 2 erhalten" habe, und dass er
2. bereit sei, dafür alle Geburtskantaten und jedes Jahr eine Erntedankfestkantate „mit Trombetten und Paucken" ohne Entgelt zu komponieren; nur möge man ihm die Poesie zustellen, „anerwegen ich zu dem teutschen versmachen mich nicht recht aufgelegt befinde".

Auch diesmal hatte Beck mit seiner Eingabe kein Glück.

Leider müssen wir konstatieren, dass er sich wieder in einer Lage befand, wie er sie ähnlich in Hanau bereits durchgemacht hatte; das heisst, auch in Frankfurt hatte er keine Gelegenheit, seinen künstlerischen Schaffenstrieb voll entfalten zu können.

Da schien unserem Meister das Schicksal zu Hilfe kommen zu wollen. Es trat dasselbe Ereignis ein, das auch am Ende seiner Hanauer Zeit mit einem Schlage die Situation zu seinen Gunsten gestaltete. Der über ihm stehende Kapelldirektor nämlich, diesmal König, starb am 2. April 1758 (33). Ein lang ersehnter Traum schien Wahrheit zu werden: das Konsistorium stellte Heinrich Valentin Beck bereits ein „Exspectanz-Decret" (34) zur ersten Kapelldirektorstelle aus. Seine finanziellen und künstlerischen Wünsche schienen der Erfüllung nicht mehr fern zu sein — da machte der Tod einen unbarmherzigen Strich durch die Rechnung. Plötzlich, ganz unvermutet, am Ziel langjährigen Strebens, starb Heinrich Valentin Beck am Samstag den 15. April 1758 im Alter von 60 Jahren (35).

Die Inventare, die bei der Taxation des Sterbehauses aufgestellt wurden, sind uns erhalten und gestatten einen Blick in das äussere Milieu, in dem Beck die letzten Tage seines Daseins verbrachte. (Ich habe sie zum Teil im Anhang Beilage 6 zitiert.) Ihre Durchsicht beweist

uns, dass Becks Vermögensverhältnisse durchaus nicht geringe waren; durch den Tod seiner wohlsituierten Frau fielen ihm die finanziellen Erträgnisse zahlreicher Besitztümer an Grund und Boden zu. — Im Anschluss daran mussten übrigens die Erben Becks nach seinem Tode einen Prozess führen; dieser hatte seinen Grund darin, dass Beck die ausserhalb von Frankfurt in Hessen-Darmstädtischem Gebiet befindlichen Kapitalien seiner Frau nach Frankfurt zog, sie hier aber nicht versteuerte, da sie ausserhalb Frankfurtischen Gebiets lagen. Der endgültige Schluss des Prozesses bildet den Inhalt des Rp. Fr. vom 5. Juni 1759, wo es heisst:

„Alss der Herren Syndicorum Bedencken des Verstorbenen vicecapell Directoris nachlass Btd verlessen worden :/: Solle man die Beckische Erben 400 fl. bezahlen lassen."

Heinrich Valentin besass eine recht ansehnliche Instrumentensammlung; in den Inventaren konstatieren wir das Folgende:

„1. Elffen Beinern Flageolet
1. kleine Flut douce
1. Clavicordium mit Nussbaum Gestelle
1. Bratsch.
2. Violinen."

Seine nicht umfangreiche Bibliothek bestand in geistlichen und pädagogischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts. Die nach seinem Tode vorgefundenen Musikalien sind leider nicht näher gekennzeichnet, als mit der Bemerkung: „1. Parthie allerley Musicalien gedruckte u. geschriebene". Wichtig für uns dagegen sind die „Informations-Billets", die unter den „Activa" angeführt werden. Wir lesen folgende Namen:

Mdme Jancke
Fr. Richterin
Mr. Beierbach
Mr. Gelff
Mdlle Fischer

H. v. Heyden
H. Dornheck
Mdme Gel
Mdme Schmidt
Mdme Rau
Jgfr. Müllerin
Mdlle Fresenius

Ein Blick in den Frankfurter Ratskalender des Jahres 1758 versetzt uns in die Lage, die oben stehenden Namen noch genauer zu fixieren:

Zu Mr. Gelff:

„Hr. Joh. Balthas. Gelff, J. U. L. (Syndicus)"

Zu H. v. Heyden:

„Zweyte Banck, Herr Joh. Philipp von Heyden."

Zu Mdme Schmidt:

„Consistorium: Joh. Georg Schmidt, Evg. Prediger."

Zu Jgfr. Müllerin:

„Neuner. Bürgerliches Collegium:
Christ. Sigism. Müller, J. U. L."

(Mit ihm war Beck, was aus den Akten des Prozesses vom Jahr 1745—46 hervorgeht (36), eng befreundet; allerdings käme auch der unter dem Testament vom Jahre 1750 unterzeichnete Dr. med. Gottfried Wilhelm Müller, der ebenfalls mit Beck von Hanau her befreundet war, in Betracht.)

Zu Mdlle Fresenius:

„Consistorium: Joh. Phil. Fresenius,
SS. Th. D. et Ministerii Senior."

Unser Meister unterrichtete demnach in den vornehmsten Häusern von Frankfurt. Am meisten interessiert nun eine spezielle Lehrtätigkeit Becks, nämlich seine Wirksamkeit als Klavierlehrer in der Familie Goethe, deren wir im Zusammenhang mit den angeführten Informationsbillets an dieser Stelle gedenken wollen. Wir haben bereits öfters

Gelegenheit gehabt, das Wohlwollen zu betonen, dessen sich Beck von Seiten des Schultheissen Textor erfreute; derselbe scheint sich ausserordentlich für unseren Meister interessiert zu haben. So ist es nicht zu verwundern, dass er ihm den Klavierunterricht seiner Tochter übertrug. Das kürzlich in Weimar aufgefundene Haushaltungsbuch des Herrn Rat Goethe, welches vom 1. Januar 1753 bis zum 10. September 1779 geführt ist, beweist, dass Beck der Frau Rat bis zum Sommer 1755 Unterricht gab und dafür ein halbjähriges Honorar von 4 fl. 30 kr. erhielt (37). Sehr wahrscheinlich ist, dass er ihr Lehrer auch bereits vor ihrer Ehe gewesen ist. Im Sommer 1755 wurden die Stunden abgebrochen, wohl wegen der längeren Kur, die Beck in Wiesbaden aufsuchte.

Den späteren Dichter kann unser Meister nur als ganz kleinen Knaben gekannt haben; vielleicht lehrte er ihn die allerersten musikalischen Anfangsgründe.

Wenn wir am Schlusse das Leben unseres Meisters überblicken, so müssen wir sagen, dass die glücklichste Periode die Lauterbacher Zeit gewesen ist; weder Hanau noch Frankfurt boten ihm ein so weites Gebiet des Wirkens und so reiche Gelegenheit zum künstlerischen Produzieren wie dieses Städtchen.

Die Handschrift Becks ist eine ausgeschriebene und entbehrt nicht einer gewissen Kraft. Portraits von ihm konnte ich leider trotz eifriger Bemühungen nicht auftreiben. In seinem äusseren Wesen schlicht, bescheiden, mitunter humorvoll, ist der innerste Kern seines Charakters eine tiefe Religiosität. Sein Temperament war ein sanguinisches; himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt. Und aus der letzten Stimmung wurden seine bedeutendsten Werke als eine innere Notwendigkeit geboren. Wir wollen diese Ausführungen schliessen, indem wir Heinrich Valentin Beck so nennen, wie er sich selbst einmal genannt hat:

einen deutschen Mann.

Kapitel V.

Heinrich Valentin Beck als Komponist.

Wie in dem Vorwort dieser Arbeit schon angedeutet, wurde bisher auf Beck als Komponisten noch nicht verwiesen; von den sieben Kantaten seiner Komposition, die sich auf der Frankfurter Stadtbibliothek befinden, war bis zu diesem Zeitpunkt nichts bekannt (1).

Es wurde gesagt, dass Eitner unter „Beck, Vicekapellmeister zu Frankfurt . . . .“ keine Musikalien anführt. Da er aber unter anderen Trägern des Namens, deren Kompositionen zeitlich für unsere Forschungen eventuell in Betracht kommen könnten, drei Werke registriert, deren Autor ohne Vornamen angegeben ist, so war es unsere Pflicht, auch diese in den Bereich unserer Untersuchungen zu ziehen. Sie gehören sämtlich dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik an: und zwar sind es vier Symphonien und zwei Divertimenti. Die Symphonien sind befindlich auf der Kgl. Universitätsbibliothek zu Upsala und der Musikaliensammlung des Grossherzogl. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses; die Divertimenti in der Kgl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin. Ausser der in Upsala befindlichen Symphonie sind die angegebenen Musikalien sämtlich Manuskripte. Da die Kgl. Hausbibliothek in Berlin nichts verschickt, so lagen mir nur die vier Symphonien vor.

Sie sind nicht von Heinrich Valentin Beck. Einmal sprechen äussere Gründe dagegen. Die in Paris gedruckte Symphonie, welche sich heute in Upsala befindet, ist zusammengebunden mit verschiedenen Symphonien von Johann Stamitz. Da dieser einen Schüler namens Franz Beck hatte, der etwas später als unser Meister lebte, so müssen wir annehmen, dass dieser Franz Beck Komponist der betreffenden Symphonie ist; unser Meister hatte ja keine persönlichen Beziehungen zu Stamitz und ist nie aus Frankfurt herausgekommen, während Franz Beck unter anderem in Frankreich war. Auch Riemann (Lexikon)

schreibt diese Symphonie sowie alle anderen unter „Beck“ ohne Vornamen erhaltenen Musikalien dem erwähnten Franz Beck mit Recht zu. Dass Werke unseres Meisters nach Berlin und Schwerin gekommen wären, ist mit seinem Leben schwer zu vereinigen, wohl dagegen mit dem Franz Becks. — Das Manuskript in Schwerin ist nicht identisch mit der Handschrift Heinrich Valentins. Zu diesen äusseren kommen innere Gründe: Die vier Symphonien tragen den ausgesprochenen Charakter der „Mannheimer Schule“ und sprechen so für die Autorschaft Franz Becks; sie lassen aber keineswegs Beziehungen zu der Art Heinrich Valentin Becks zu komponieren erkennen.

Wir sind daher berechtigt, diese Orchesterstücke ohne jede Bedenken aus unserer Untersuchung auszuschliessen.

Ich habe eifrige Nachforschungen in Lauterbach und Hanau angestellt, um hier noch Musikalien unseres Meisters aufzutreiben; beidesmal aber ohne jeden Erfolg. Auch in Frankfurt waren ausser den in der Stadtbibliothek befindlichen Manuskripten keine Werke Becks mehr zu finden (weder auf dem Archiv, noch in dem musikhistorischen Museum, Predigerministerium, Goethe-Museum und Lessing Gymnasium).

Ebenso verliefen ergebnislos Anfragen an die Hessischen Bibliotheken:

Grossherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt,
Grossherzogl. Universitätsbibliothek in Giessen,
Kgl. Staatsarchiv in Marburg,
Kgl. Universitätsbibliothek in Marburg,
Landesbibliothek in Fulda und
Landesbibliothek in Kassel.

Ferner hatten keinen Erfolg Anfragen an das
Goethe-Schillerarchiv,
Goethe-Nationalmuseum und die
Grossherzogl. Hofbibliothek in Weimar,
wo ich eventuell befindliche Musikalien Becks aus Goethes Vaterhaus vermutete.

Trotz dieser Misserfolge glaube ich, dass mit der Zeit in irgend einem versteckten Winkel noch eines oder das andere Werk Heinrich Valentins eruiert werden könnte.

Ehe wir nun eingehen auf die Musikalien, die uns heute tatsächlich vorliegen, wollen wir zunächst diejenigen Werke Heinrich Valentin Becks anführen, deren Komposition uns nicht mehr erhalten ist, die aber erwähnt werden.

Dahin gehören zunächst verschiedene „Gelegenheitsmusiken“:

Am 22. November 1727 wurde in Lauterbach die Wahl des Freiherrn von Riedesel zum Burggrafen von Friedberg festlich gefeiert; sicherlich fehlte im Gottesdienst eine ausserordentliche Musik nicht. Allerdings fand sich darüber keine Nachricht. Dagegen hören wir, dass in den Festgottesdiensten am 25., 26. und 27. Juli 1730 anlässlich des Jubiläums der Augsburger Konfession in Lauterbach jedesmal eine „angenehme Musice mit allen Instrumentis“ aufgeführt wurde, die dann abends auf dem Stadtturm noch einmal erklang. — Auch hier müssen wir uns mit der kurzen Notiz im Rp. L. begnügen, die jedoch beweist, dass bei dieser Festmusik „alle Instrumente“, das heisst vor allem Trompeten und Pauken mitwirkten. Ins Jahr 1747 fällt die Komposition einer Arie zur Geburtsfeier des Prinzen Leopold. Ihr Text begann mit den Worten:

Halleluja
Ein Printz ist da . . . .

Zur Einweihung der Bornheimer Stadtkirche (14. Oktober 1753) komponierte Beck wohl die Kantate, deren Text ich im Anhang anführe (Beil. 4). Er besteht aus Bibelzitaten, Arien und Chorälen. Die Musik beschäftigte unter anderem Trompeten und Pauken. Eines der Hauptwerke unseres Meisters ist die letzte Gelegenheitsmusik, die er komponierte; nämlich die Kantate zur Feier des Augsburger Religionsfriedens 1755, deren Aufführung auf dem Frankfurter Gymnasium, wie wir hörten, ihm so sehr am Herzen

lag. Aus dem bereits zitierten Brief an den Konsistorialdirektor Fichard geht hervor, dass die Orchesterbesetzung folgende war: zwei Violinen, Bratsche, Violoncello (Fagott, Contra-Violon), Travers Flaute, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauke. Der Text (Beil. 5) besteht aus einem Schriftwort und mehreren Arien und Rezitativen. — In Hanau erwähnt Beck im Jahre 1734 eine Weihnachtsmusik mit Trompeten und Oboen.

Auf der Frankfurter Stadtbibliothek befindet sich eine aus zwei kleineren Instrumentalstücken bestehende „Tauff Musique", von der wir uns aber keine Vorstellung machen können, da nur die Stimmen Violono und Violino II erhalten sind.

Dass Heinrich Valentin auch in der bereits angeführten Gattung der „Hochzeitskantate" als Komponist tätig war, ist uns bekannt; er kam ja deshalb mit dem Kapellmeister König 1740 in Konflikt. Freilich liess sich kein Text, der Beck als Komponisten anführt, finden.

Auch auf dem Gebiet der „Kammermusik" war unser Meister tätig, es wurde gesagt, dass er den Sohn des Herrn von Ochsenstein mit Trios „divertirte".

Schliesslich erwähnte Beck einmal, dass er für seine Frankfurter Chorschüler verschiedentlich „Chor-Arien" erfunden habe. Unter ihnen haben wir uns wohl strofische Chorlieder zu denken, die halb arien-, halb choralmässigen Charakter trugen. („Geistliche Arie".)

Vielleicht das umfangreichste Werk, das Beck je komponierte, war seine Komposition des „Garten" aus dem „irdischen Vergnügen in Gott" von Brockes.

Sie wurde, wie erwähnt, am 15. August 1749 in einem Konzert von ihm selbst aufgeführt. Ganz besonders interessiert zunächst das aparte und moderne Klangkolorit. In der Konzertannonce werden als mitwirkende Instrumente angeführt: Trompeten, Klarinetten, Waldhorn, Flöte und à bec. Sehr wichtig ist, dass wir in diesem Werk Becks bereits den Klarinetten im Orchester begegnen; diese

Tatsache dürfte das früheste Dokument in Deutschland sein, das wir für ihre Einführung in das Orchester besitzen; es ist daher doppelt bedauernswert, dass uns diese Komposition Becks nicht erhalten ist. Die Dichtung habe ich vollständig im Anhang (Beil. 9) angegeben. Sie verrät einen ausserordentlichen Farbensinn und begründet so die herangezogenen Klangfarben des Orchesters. Tonmalerische Effekte mögen eine grosse Rolle gespielt haben. Unter den Chören, Arien und Rezitativen, die wohl die musikalischen Formen des Werkes gewesen sind, erregen besonders die letzteren unser Interesse, da die rezitativartigen Stellen der Dichtung zum grossen Teil sehr ausgedehnt sind und die Mitwirkung aller Klangfarben herausfordern; somit musste ein in Form und Klangfarben ganz modernes Gebilde entstehen. Vielleicht findet sich das originelle und hochinteressante Werk früher oder später doch noch!

Wenden wir uns nun zu den sieben wirklich erhaltenen Kantaten Becks. Sie sind sämtlich Autogramme und befinden sich als solche auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

Die Kantate „Ich schicke mich zu meinem Ende“ ist in Partitur vorhanden und trägt rechts über dem obersten Notensystem die Bemerkung: „Heinrich Valentin Beck Director Musices zu Lauterbach.“ Ihre Komposition fällt demnach in den Zeitraum 1718—1734. Die übrigen sechs Kantaten sind alle in Stimmen vorhanden und gehören der Frankfurter Zeit an.

Nun begegnen wir bei einer genaueren Prüfung dieser sechs Frankfurter Kantaten einer merkwürdigen Erscheinung:

Auf sämtlichen Umschlägen, welche die Stimmen der sechs Kantaten einhüllen, findet sich zwar von Beck selbst geschrieben eine Angabe, die seine Autorschaft bestätigt; jedesmal aber ist der Name Becks von einer spä-

teren Hand durchstrichen und durch Telemanns Namen ersetzt.

Diese spätere Korrektur ist falsch; zweifellos sind die sechs Kantaten von Beck.

Und zwar aus folgenden Gründen:

Erstens:

Wäre Telemann der Komponist der Kantaten, so hätten wir es, da die in dem Umschlag befindlichen Stimmen von Becks Hand geschrieben sind, mit sechs Kopien Telemannscher Kantaten zu tun. Das ist an sich nichts unmögliches, da wir eine ganze Reihe Telemannscher Kantaten besitzen, die von Beck kopiert worden sind. Auf den Umschlägen dieser letzteren findet sich aber entweder der Name Telemanns angegeben oder es fehlt überhaupt jede Autorangabe. Wenn wir nun in unserem Falle sechs Umschläge vor uns haben, auf denen Beck als Autor sich angibt, so müssten wir die unsinnige Schlussfolgerung ziehen, dass Beck zufälligerweise die sechs Telemannschen Kantaten auch seinerseits komponiert und zum Einschlagen seiner Kopien der Telemannschen Kantaten die Umschläge seiner eigenen Kompositionen benutzt hätte. Diese Erklärung ist aber ebenso unnatürlich wie falsch.

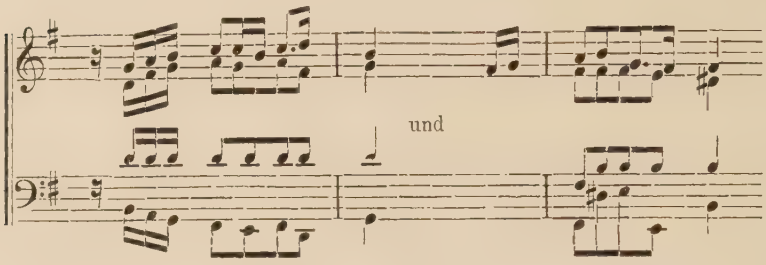
Zweitens:

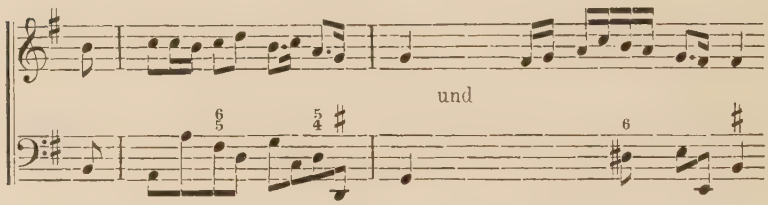
Für die in Frage stehenden Kantaten ist ein anzunehmendes Original von Telemanns Hand nicht zu finden; hingegen können wir leicht zu andern, wirklichen Kopien Becks die zugehörigen Originale nachweisen.

Drittens:

In einer der sechs Pseudo-Telemannschen Kantaten begegnen wir auffallenden Reminiszenzen an die an erster Stelle angeführte Kantate „Ich schicke mich zu meinem Ende“, die die Autorschaft Becks schwarz auf weiss bestätigt.

Kantate „Daran ist erschienen die Liebe Gottes“ stimmt in folgenden Takten:



fast wörtlich überein mit

aus Kantate „Ich schicke mich zu meinem Ende“.

Viertens:

Eine der sechs Kantaten trägt auf dem Umschlag die folgende Aufschrift:

Feriis Paschalibus primis.
Ich war tod! und siehe etc.
a
4 voci Concertini
2 Violini con Hautb. obligati.
Violett.
Violoncello.
Fagotto.
Chalcedon.
Violono Grosso.
Organo.
~~Da me Beck~~
~~Musices Directo~~r

Telemann.

In dem Umschlag befinden sich folgende Stimmen: 1. und 2. Violine, Viola, bezifferter Bass, Sopran, Tenor und Baßsingstimme. Es fehlt also die Alt- und die zwei Oboenstimmen. Von grösster Wichtigkeit nun ist die Angabe auf dem Umschlag: „2 Violini con Hautb. obligati". Denn, wenn wir nicht imstande wären, in der Kantate eine grössere Stelle nachzuweisen, in der die zwei Violinen einen konzertierenden Charakter tragen, und ferner nachzuweisen, dass diese betreffende Stelle ihrem Umfange nach für Oboen möglich ist, so würde unsere Hypothese in nichts zusammenfallen. Dem ist aber nicht so. Die Sinfonia und erste Arie der Kantate: „Ich war tod" liefern den vollgültigen Beweis dafür. Takt 1—4 trägt durchaus homophonen Charakter und ist zu denken als nur von den Violinen in den Oberstimmen ausgeführt. Takt 4 enthält den Eintritt eines neuen Teiles: vivace, der bis zum 3. Viertel des Taktes 30 durchaus konzertierenden Charakter trägt. Untersucht man, ob diese grössere Stelle, Takt 4—30, in den Oberstimmen von Oboen ausgeführt werden kann, so muss man die Frage bejahen; denn der Tonumfang erstreckt sich vom eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen d. In der an zweiter Stelle stehenden Bassaria, die das thematische Material der vorangegangenen Sinfonia benutzt, ist ein Musizieren der Oboen an den Stellen, an denen die Violinen polyphon gestaltet sind, ebenfalls möglich.

Fünftens:

Der Kenner Telemannscher Kunst wird beim Studium der sechs Kantaten sofort konstatieren, dass uns in ihnen ein ganz anderer Geist, als der Telemanns entgegentritt. Die sechs Kantaten sind viel zu grosszügig und ernst gestaltet und viel zu wenig auf den Effekt hin gearbeitet, als dass sie den Experimentierkünstler Telemann zum Komponisten haben könnten, der selbst in seinen besten Werken immer mehr „Künsteler" als „Künstler" gewesen ist.

Sechstens:

An sechster und letzter Stelle folgt ein schlagender Beweis, der jeden Zweifel an der Autorschaft Becks ohne weiteres zu nichte macht:

Die Kantate „In der Welt habt ihr Angst" gehört zu den sechs Frankfurter Kantaten, auf deren Umschlag Becks von ihm selbst geschriebener Name von einer späteren Hand durchstrichen und durch den Namen Telemanns ersetzt ist. Nun trägt aber die in dem Umschlag mit den übrigen Stimmen befindliche Continuostimme, welche ein einziges Blatt ist, auf ihrer einen Seite ebenfalls die Ueberschrift der Kantate, die Angabe der Instrumente und Singstimmen und — wiederum die Angabe Becks als Komponist, von ihm selbst geschrieben, aber nicht durchstrichen. Hier ist also ein vollgültiger Beweis dafür erbracht, dass die auf dem Umschlag gemachte Korrektur in keiner Beziehung zu den einliegenden Stimmen steht und ohne jede Rücksicht auf sie vorgenommen wurde. Die einliegenden Stimmen aber bestätigen die ursprünglich von Beck auf dem Umschlag gemachte Angabe, dass er der Komponist der Kantate sei, durchaus.

Die sechs Frankfurter Kantaten sind von Heinrich Valentin Beck.

Um sie und die eine Lauterbacher Kantate in die Musikgeschichte einstellen zu können, wird es nötig, einen kurzen Ueberblick über die protestantische Kirchenmusik bis zu der Entstehungszeit der frühesten von den sieben Kantaten zu geben.

Mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts setzte die wissenschaftliche Forschung über die Geschichte des protestantischen Kirchenliedes ein und zwar von protestantischer Seite aus. Dabei waren bis ins 19. Jahrhundert hinein lange Zeit irrige und einseitige Meinungen verbreitet über seine Entstehung; man behauptete, vor der Reformation habe kein deutsches Kirchenlied existiert und Luther sei der

Schöpfer desselben. M. u. B. I erklärt, dass bereits lange vor der Reformation der deutsche Gesang in kirchlichem Gebrauch gewesen sei; positive Zeugnisse dafür seien bereits im 9. Jahrhundert nachweislich (S. 13 ff.). Die Neuerungen der protestantischen Lehre riefen also auf dem Gebiet des kirchlichen Gesanges wohl eine Aenderung hervor, nicht aber die Schöpfung eines gänzlich neuen Elementes. Keineswegs wurde plötzlich gebrochen mit den alten Formen, vielmehr vollzog sich der Uebergang langsam und allmählich.

Auch über den Anteil, der Luther als Dichter und Sänger zufällt, war man sich lange im unklaren; der Reformator wurde gewöhnlich als Dichter von zirka 36—40 Liedern angeführt. Von diesen sind aber mehr als die Hälfte älteren Ursprungs und von Luther der neuen Lehre gemäss zugerichtet; andere sind Uebersetzungen lateinischer Hymnen und Psalmen; nur der Rest besteht aus wirklich frei gedichteten Liedern. Was die Fixierung der Weisen betrifft, als deren Sänger Luther angegeben wird, so konstatieren wir in der Geschichte der Forschung ein grosses Schwanken und Unsicherheit. Zuerst schrieb man ihm nicht weniger als 30 Singweisen zu, später kam man auf 20, 16, 14, 6, 3, 2 und M. u. B. spricht die Vermutung aus, dass Luther nicht eine einzige der ihm zugeschriebenen Melodien wirklich erfunden habe (M. u. B. I S. 17 ff.).

Das Element des sogenannten protestantischen Chorals, welches sich also, wie wir nochmals betonen wollen, ganz allmählich aus alten Formen zu neuen verdichtete, ist in seiner musikalischen Fixierung auf folgende drei Quellen zurückzuführen:

1. Auf das lateinisch-katholische Kirchenlied,
2. auf das deutsch-katholische Kirchenlied,
3. auf den weltlichen Volksgesang.

Als Beispiel für die erste Gruppe sei angeführt: veni redemptor gentium (Nun komm der Heiden Heiland); für die zweite: Es ist ein Ros' entsprungen; und für die dritte:

O, Haupt voll Blut und Wunden, dessen Melodie auf das Volkslied: Mein G'müth ist mir verwirret, zurückzuführen ist.

Eine kurze Skizzierung der Liturgie der neuen Kirche wird das über den protestantischen Choral Gesagte bestätigen und uns zugleich mit den Aufgaben des Chores bekannt machen. Die Messe der katholischen Kirche wurde in die protestantische mit gebotenen Aenderungen im Grossen und Ganzen herübergenommen. Dementsprechend hatte der Chor im Hauptgottesdienst mit wenig Ausnahmen die sämtlichen Chorgesänge der alten Messe, sowohl die fünf Stücke des ordinariums als die kleinen Sätze des de tempore, lateinisch zu singen, eine Tatsache, die sich in bestimmten protestantischen Kirchen bis ins 18. Jahrhundert nachweisen lässt. Nun trat neben die lateinischen Gesänge für den Chor das deutsche Kirchenlied. Das Verhältnis der einzelnen kirchlichen Faktoren hatte sich ja wesentlich geändert. Der Chor der alten Kirche war Stellvertreter für die Priesterschaft, die Gemeinde war das empfangende Element gewesen; der Chor der protestantischen Kirche wurde Stellvertreter der Gemeinde, die zum Subjekt der kirchlichen Handlung erhoben war. So erklärt sich einmal, dass an die Stelle der lateinischen Gesänge oder neben sie das gemeinverständliche deutsche Lied tritt, ferner, dass die Gemeinde auch selbst mitsingt. Das Gemeindelied wurde also zu einem liturgischen Gesang. — Seine Ausführung war mannigfach: hier tritt es neben den lateinischen Gesang des ordinariums oder des de tempore, dort tritt es an seine Stelle, oder wir begegnen der Tatsache, dass die Gemeinde Vers um Vers deutsch in den lateinischen Chorgesang hineinsingt (Liliencron S. 11 ff.). Immer aber entspricht das an die Stelle gesetzte deutsche Kirchenlied einem bestimmten Stück des ordinariums oder des de tempore, so dass wir also Kirchenlieder allgemeinen und besonderen Inhaltes unterscheiden können. Die musikalischen Formen, innerhalb deren der Chor seine Aufgaben erledigte, waren zwei: entweder er sang „choraliter" d. h. einstimmig, oder „figura-

liter", womit er zum mehrstimmigen Kunstgesang ward (Motette). Er kann in jener Zeit gleichsam der Lehrmeister der Gemeinde genannt werden. Die Orgel hatte ja mit dem Gemeindegesang noch keine irgendwelche Berührung, wie ja seine Begleitung durch sie der Polyphonie der Zeit widerspricht; so war es der Chor, an dem die Gemeinde in musikalischer Beziehung einen Halt fand.

Immer mehr wuchs in der Folge der Gegensatz zwischen dem Kirchenlied im schlichten Kontrapunkt und dem Kunstgesang im zusammengesetzten Kontrapunkt. Wie in der alten Kirche stand dieser der Gemeinde immer mehr als ein Fremdes gegenüber. Seine komplizierte Art konnte wohl der Mitsänger bewundern, der Hörer jedoch musste sich ihr gegenüber verständnislos verhalten. So begreifen wir eine gewisse Reaktion gegen den Kunstgesang im Verlaufe des Jahrhunderts sehr wohl und auch, dass sie zu der Gestaltung eines neuen Gebildes führte, welches beide Faktoren, den Kunst- und Gemeindegesang einander näherte. Wichtig dafür ist das Jahr 1586. In diesem erschienen nämlich Osiander's „Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen Mit 4 Stimmen, auff Contrapunctsweise also gesetzt, dass ein gantze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann". Seitdem prägt sich der Name „protestantischer Choral". Nun waren Chor und Gemeinde in ihrem Gesang gleichsam vermählt. Die Krone der künstlerischen Vollendung dieser zum Mitsingen der Gemeinde gedachten Mehrstimmigkeit gebührt dem grossen Königsberger Meister Johannes Eccard in seinen 55 geistlichen Liedern von 1597 (Liliencron S. 94). Daneben freilich gab es immer noch Lieder für Chor allein, so z. B. Eccard's „Preussische Festlieder" (2 Teile) 1593.

So haben wir die erste Phase der Entwicklung, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts ihren Abschluss findet, charakterisiert. Wir sahen, dass sich die Formen allmählich, nicht plötzlich, aus sich selbst entwickelten, ohne eines fremdländischen Einflusses zu bedürfen.

Anders wurde es im 17. Jahrhundert. Heinrich Schütz

war es, der die musikalischen Errungenschaften Italiens während zweimaligen Aufenthaltes zu studieren Gelegenheit hatte und sie nach Deutschland übertrug. Er war es, der die Monodie in die protestantische Kirchenmusik einführte und damit die ersten Keime der Kantatenkomposition emporspriessen liess. Während seines ersten Aufenthaltes in Venedig war er Schüler von Giovanni Gabrieli bis zu dessen Tode; in diesen Jahren lernte er die Kompositionsart der „Geistlichen Konzerte" kennen. Das Charakteristische dieser Konzerte, deren Prinzip durch die architektonische Beschaffenheit der Markuskirche in Venedig veranlasst war, bestand darin, den ganzen musikalischen Apparat in Gruppen von Sing- und Instrumentalchören zu teilen. Die Kunstgattung erfuhr durch Giovanni Gabrieli ihre höchste Vollendung, der in ihr einen aussergewöhnlichen Sinn für Klangwirkungen bekundete. Ambros nennt ihn wegen seines Farbensinnes geistvoll den „musikalischen Tizian Venedig's". Wie in Italien auf die chorische Instrumentalsonate die schwach besetzte durchaus solistische Kammersonate so unmittelbar folgte, dass man nicht sowohl von einem genetischen Zusammenhang, als von einem plötzlichen Umschlag zu reden hat, so setzte sich der vielstimmigen Gesangsmusik der Sologesang siegreich entgegen (Spitta, Schütz S. 49). Im Jahre 1628 war der Kampf schon entschieden, und diese Dinge sind es, auf die Schütz anspielt, wenn er 1629 von Venedig aus schreibt, dass eine neue Art der Musikübung in Italien aufgekommen sei. Er meint damit eben die Form des konzerthaften Sologesanges, auf den sich von nun an seine Konzertkompositionen lange Zeit stützen. Konzerte dieser Gattung sind: 2 Teile „Geistliche Konzerte" 1636 und 1639, ferner 2 Teile „Symphoniae Sacrae" 1629 und 1647. Während aber Peri's und Caccini's erste Versuche in der Monodie einen jähen Bruch mit der Vergangenheit, eine entschiedene Absage an die Polyphonie bedeuten, so hat Schütz vielmehr möglichst von den alten Formen in das solistische Konzert hinübergeleitet. Die Tatsache, dass

im dritten Teil der „Symphoniae sacrae“ 1650 die ergänzenden Chöre wieder auftreten, zeigt am besten, dass er die beiden Formen des chorischen und solistischen Konzertes abschliessend zu verbinden strebte. Spitta fasst die Bedeutung Schützens in folgenden Worten zusammen: „Indem hierdurch die Massenmusik zum Einzelgesang, die allgemeine Empfindung zur persönlichen innerhalb eines und desselben Ganzen in lebhafteren Gegensatz gebracht wurde, ist der Grundriss für die gesamte kirchliche sowohl wie oratorienhafte Kunst der nächstfolgenden hundert Jahre fertig gestellt, wenn auch zunächst in kleinen Massverhältnissen“ (Spitta, Schütz S. 51). Sowohl Bach wie Haendel wurzeln in Schützens geistlichem Konzert. Schütz ist der Vermittler zwischen zwei Kunstperioden von fundamentaler Gegensätzlichkeit (a. a. O. S. 60).

Unter seinen Schülern seien hervorgehoben: Bernhard, Weckmann, Adolf Krieger und sein Neffe Heinrich Albert. Mit einem weiteren Schritt näherte sich Hammerschmidt der späteren Kantatenform, und zwar in seinen Dialogen, vor allem durch die Betonung des Chorales. Mit der Tatsache, dem Choral seine Stellung in der Kunstmusik angewiesen zu haben, gehorchte Hammerschmidt einem Bedürfnis der Gemeinde. Das geistliche Konzert hatte sich, ähnlich wie die Motette im 16. Jahrhundert, der Gemeinde etwas entfremdet. Und wie die Reaktion gegen den Kunstgesang im 16. Jahrhundert Eccard's Werke zeitigte, so zeitigte sie jetzt im 17. Jahrhundert das Gebilde, das Winterfeld „Geistliche Arie“ nennt, ein Konglomerat von Arie und Choral.

Eine besondere Stellung in der Geschichte der Kantate gebührt Dieterich Buxtehude. In den „Abendmusiken“, die er in der Marienkirche zu Lübeck seit 1668 aufführte, kam er der Kirchenkantate des anfangenden 18. Jahrhunderts schon ganz erheblich nahe. Der älteste Abendmusiktext fällt in das Jahr 1678; ferner haben wir solche erhalten aus den Jahren 1683, 1688, 1700 und 1705. Die Musik eigent-

licher Abendmusiken ist nicht auf die Gegenwart gekommen, dafür aber eine grosse Anzahl Kantaten, die wohl sicherlich zum Teil als Abendmusiken verwandt wurden. Seiffert (J. P. S. 24) charakterisiert die ausserordentliche Bedeutung Buxtehude's als Kantatenkomponist mit folgenden Worten: „Die musikalischen Elemente, die auf dem Boden der Generalbass-Praxis während des 17. Jahrhunderts in Deutschland aufgewachsen waren: die ein- und mehrstimmige Solomotette mit und ohne Instrumentalbegleitung, das Arioso (an Stelle des späteren Rezitativs), die allerdings noch ziemlich unentwickelte da capo-Arie, die Aria als strophisches Lied für eine Solostimme oder Chor, die auf das Oratorium hinzielende Form des Dialogs, dazu Chorgesang, von homophoner Einfachheit bis zu mehrchörigem Glanz aufsteigend, endlich, aus der Orgelmusik entlehnt, verschiedene Arten der Choral-Bearbeitung — sie alle vereinigt er zu einem Ganzen in einer Weise, wie es von deutschen Künstlern vor ihm meines Wissens keiner versucht hat.“ Ueber Bach's Verhältnis zu Buxtehude und seine Beeinflussung durch ihn sagt Seiffert (S. 25): „Durch Bach's gesamtes Schaffen ziehen sich denn auch ununterbrochen die geistigen Fäden hindurch, die in den Lübecker Tagen zuerst angeknüpft wurden. Sie reichen nicht nur bis in die grossen Orgelschöpfungen hinein, sondern tragen auch durch das Vorbild für die vokale Verwertung der Orgelformen, die Verwendung des Chorals und die Mischung der verschiedenen Textgattungen wesentlich zur Grundzeichnung der Bach'schen Kirchenkantate bei.“

Oben wurde der dreiteiligen da capo-Arie gedacht. Da wir sie in unserer Untersuchung noch nicht erwähnten, so ist hier der Ort, das Eindringen dieser weltlichen Form in die Kirche zu begründen. Zu diesem Zweck müssen wir kurz auf die religiöse Strömung des Pietismus verweisen:

Der Pietismus, dessen äussere Anfänge in den Collegia pietatis Spener's in Frankfurt zu sehen sind, hat seine inneren Keime weit früher zu suchen. Henry Thode be-

hauptet einmal, dass in dem Moment, in dem eine grosse religiöse Bewegung in die Welt der Erscheinungen tritt, sie in Wirklichkeit nicht erst anfängt, sondern bereits ihren Höhepunkt erreicht hat. So ist es auch hier; bereits in den Zeiten der Gegenreformation sehnten sich die Gemüter, ermüdet und gequält von den nicht endenwollenden Kirchenfehden nach Ruhe, nach einer Einkehr in sich selbst. Die starren Kämpfe der Theologie in ihren äusserlichen Verstandesgründen wirkten eine Reaktion in der Betonung des Gemütslebens. Diese machte sich zunächst geltend auf dem Gebiet der kirchlichen Dichtung; unter allen möglichen Bildern wurde das Jenseits ausgemalt; die gläubige Seele vereinigte sich dort mit ihrem Herrn, als die Braut mit dem Bräutigam; ihr Leben hienieden war nur ein Harren auf den Tod; dieser selbst schien lustvollstes Entzücken; selige Vereinigung mit dem Geliebten. Nichts ist natürlicher, als dass diese Art der Poesie ganz konsequent schliesslich in den Ton des weltlichen Liebesliedes verfallen musste; und dieses Eindringen eines weltlichen Elementes in die kirchliche Dichtkunst wirkte naturgemäss in der kirchlichen Tonkunst den gleichen Prozess: Gemeinde- wie Kunstgesang schlossen sich an die Oper an, deren Formen sich vor allem des letzteren bemächtigten. Die Formen der neapolitanischen Schule hielten ihren Einzug in die Kirche, nämlich die dreiteilige da capo-Arie und das Recitativo accompagnato. Sie boten zwar auf der einen Seite eine grössere Ausdrucksmöglichkeit, auf der anderen aber setzten sie gerade durch ihre künstlerische Ausbildungsfähigkeit die einfache, schmucklose Form des Chorals in den Augen der Musiker herab.

Es erübrigt uns nun nur noch, auf eine wichtige Neuerung hinzuweisen, die Neumeister in seinem Kantatenjahrgang vom Jahr 1700 brachte; der Unterschied dieses Jahrganges von aller bisherigen Kantatenliteratur bestand nämlich darin, dass der Text nicht Kirchenlieder oder sonstige liturgische Stoffe verwandte, sondern völlig freie Dichtungen

einführte. Dieses verhängnisvolle Eindringen eines nicht kirchlichen, weltlichen Elementes wurde veranlasst durch Johann Philipp Krieger, den Komponisten der Kantaten. Neumeister mochte wohl selbst die Unmöglichkeit seiner schrankenlosen Neuerung einsehen und schloss im dritten Jahrgang seiner Kantaten einen Kompromiss, in dem er Kirchenlied und Bibelwort wenigstens nicht ausschaltete (Liliencron S. 165 ff.).

Wir stehen am Anfang des 18. Jahrhunderts, und sind somit zu der Zeit, in welcher unser Meister lebte, zurückgekehrt. Wir wollen nun, um ein ganz klares und objektives Bild seiner künstlerischen Bedeutung zu erlangen, drei zeitgenössische Kantatenkomponisten herausgreifen und ihre Kunst charakterisieren; dann werden wir deutlich erkennen, was Heinrich Valentin Beck über den Durchschnitt seiner Zeit erhebt, worin seine Eigenart besteht.

Ich wähle zu diesem Zweck Christoph Graupner, Gottfried Heinrich Stoelzel und Georg Philipp Telemann.

Christoph Graupner.

Es lagen mir eine Anzahl Kantatenkompositionen Graupners vor, die sich in der Grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt befinden. Was uns bei genauem Studium des Meisters an erster Stelle auffällt, das ist seine gewandte Art im Disponieren von grösser angelegten Chören. Als Beispiel könnte man den Einleitungschor der Kantate: „Hosianna sei willkommen“ anführen, der gleich im Anfang eine sehr geschickt angebrachte Steigerung aufweist: zunächst hören wir einen lange gehaltenen Paukenwirbel, darauf setzen die übrigen Instrumente ein; die Bewegung beschleunigt sich und erreicht in Sechzehntel- und Zweiunddreissigstel-Figuren ihren Höhepunkt; alles rauscht und wogt in festlichem Jubel dahin! — Im engen Zusammenhang mit dem Talent Graupners, solche „Massen“ zu disponieren, steht seine nicht minder gewandte Choralbehandlung. Als Beispiele wollen wir den Einleitungschoral der Kantate:

„Wer nur den lieben Gott", den Schlusschoral der Kantate: „Bestelle Dein Haus" und das Duett der gleichen Kantate: „Komm du angenehmer Schlaf" anführen, in welchem der Bass zu den zwei musizierenden Stimmen tretend einen Choral als Cantus firmus anstimmt. Zweifellos liegt hier ein Einfluss der Orgel-Kunst vor. Freilich ist Graupner himmelweit von Bachs genialer und grosszügiger Choralbehandlung entfernt. — Die Formen seiner Arien sind meist schon dreiteilige Dakapoformen; hier und da begegnen wir auch der alten Strofenform. — Koloraturen konstatieren wir noch nicht in der dekadenten Manier der späteren Jahre des 18. Jahrhunderts, wenn sie auch in der Regel sehr wenig besagen. — Die Rezitative sind zum grössten Teil Secco-, oft auch Akkompagnato-Rezitative. — Die Erfindung Graupners ist sehr gering; wohl gelingt ihm mitunter ein rhythmisch ganz prägnanter Gedanke, aber eigentlich etwas zu sagen ist er nicht imstande. — Was ihm völlig abzusprechen ist, das ist die Tiefe der Empfindung. Bei ihm haftet alles an der Oberfläche. In der Arie der Kantate: „Hosianna . . .", die mit den Worten: „Die Henne kann ihr Küchlein so nicht locken" beginnt, macht er sich den ganz beiläufig gebrauchten Vergleich der Henne, die ihre Küchlein lockt, dadurch zunutze, dass er ein Oboensolo schreibt und auf diesem Instrument die ganze Arie hindurch das Glucken der Henne imitiert, was ja für den Spieler ein ganz hübscher und das Gemüt erheiternder Zeitvertreib sein kann, aber in der Regel in der Kirche doch etwas fremd wirken dürfte. Solche „nette Scherze" mag der Komponist Graupner des öfteren gemacht haben und sich dabei sehr interessant vorgekommen sein. Leider ist es aber oft der Fall, dass manches, was der Mitwelt „interessant", „raffiniert" usw. erscheint, der Nachwelt sich nur im Gewande der Tragikomik vorzustellen imstande ist. In diese Rubrik gehört die manierierte Tonmalereisucht des mittelalterlichen Madrigals, dahin gehört dieselbe Erscheinung im vorliegenden Fall und dahin gehört noch ver-

schiedenes andere, was zu suchen wir gar nicht weit in die Vergangenheit zurückzugehen brauchen. Wichtig für uns ist lediglich, dass Graupner als „Künstler“ nicht ernst zu nehmen ist.

Gottfried Heinrich Stoelzel.

Stoelzel hat viel Aehnlichkeit mit Graupner. Auch er ist ein sehr gewandter Musiker, aber kein Künstler. Er versteht es meisterhaft, grossartig angelegte Chöre zu schreiben. Wir wollen die Einleitungschöre der zwei ersten Teile der Kantate: „Festo Jubilaei Fer. 1.“ (Bibliothek Berlin) in diesem Zusammenhang anführen. — Uebrigens treffen wir in ersterem die dreiteilige Dakapoform an, die sich also nicht nur auf die Arien beschränkt. — Die Deklamation ist oft mangelhaft. In dem Einleitungschor des ersten Teiles des angeführten Kantatenwerks fasst der Komponist die Worte „Ich freue mich, dass“ zusammen und lässt nach „dass“ eine Zäsur eintreten. — Die Choralkunst Stoelzels ist nicht unerwähnt zu lassen; wieder muss freilich ein Vergleich mit Johann Sebastian Bach ohne weiteres abgewiesen werden. — In harmonischer Hinsicht vermag es der Komponist, uns hier und da Interesse abzugewinnen. Er zeigt eine grosse Vorliebe für gewählte Durchgangsharmonien; mitunter begegnen wir auch Stellen, die uns durch ihre Chromatik fesseln. — Eine Manier Stoelzels ist die Erscheinung des häufigen Wechsels der Stimmen innerhalb eines Seccorezitativs, der keineswegs durch den Text gerechtfertigt erscheint. — Die Koloraturen der Singstimmen sind in der Regel wenig sagend, wie überhaupt die Erfindung des Meisters keine überzeugende und charakteristische ist. Auch er ist oft genug sehr äusserlich und noch öfter von einer erstaunlichen Harmlosigkeit affiziert. Ernst und Tiefe des Empfindens suchen wir bei ihm vergebens.

Georg Philipp Telemann.

Zweifellos ist Telemann bedeutender als Graupner und Stoelzel. Obwohl auch er sehr oft von einer gewissen Ober-

flächlichkeit nicht freizusprechen ist, so hat er doch ebenso oft gute Gedanken und, was wichtig ist, die Potenz, diese Gedanken auszuführen. Mir scheint bezeichnend für ihn, dass alles, was er schreibt, absolut etwas sein will, nur höchst selten können wir die erfreuliche Tatsache konstatieren, dass etwas Mittel und nicht Zweck ist. Telemann will mit allem, was er schafft, imponieren. Und das tut er auch heute noch in vieler Hinsicht. Er ist ein riesig gewandter Musiker. Er schreibt Einleitungschöre von einem Pomp und einem instrumentalen Glanz, wie es ihm in seiner Zeit nur die Allergrössten nachmachten. Man höre den Chor der Weihnachtskantate: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" (Frankfurter Stadtbibliothek). Wie jubelt da das ganze Orchester; wie prägnant ist das Stück in rhythmischer Hinsicht; wie farbig in der Instrumentation. Schlechte, groteske Deklamation müssen wir freilich hier und da in Kauf nehmen. Man betrachte ferner den gewaltigen Einleitungschor der Kantate: „Machet die Thore weit", die sich, von Johann Sebastian Bach geschrieben, in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindet. Wie kraftvoll und grosszügig ist da alles gestaltet. — Die Melodik Telemanns ist stellenweise von einer entzückenden Grazie. — Tonmalerei spielt bei ihm, „dem Richard Strauss seiner Zeit", eine grosse, oft sehr gefährliche Rolle. Stellen wie „wenn alle Himmel krachen", „dass er die Werke des Satans zerstöre", „wenn in der Luft die Wetter sausen", „denn euer Widersacher der Teufel geht umher wie ein brüllender Löwe" werden mit dem möglichsten Aufgebot an instrumentalem Raffinement, oft grotesk, behandelt. — So sehen wir viel Erfreuliches und Interessantes, und doch müssen wir sagen, dass Telemann kein Künstler gewesen ist; dazu mangelte ihm die Tiefe und der Ernst des psychischen Lebens.

Die Eigenschaften, die wir bei den drei besprochenen Meistern vermissen, heben Bach so gewaltig hoch über seine Zeit; sie sind es auch, durch die sich unser Heinrich Valentin Beck in erfreulicher Weise abheben wird. Mit seinen Werken wollen wir uns nun endgültig befassen.

I. Kantate.

„Ich schicke mich zu meinem Ende“
(für Alt, Violine und bezifferten Bass).
Partitur auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

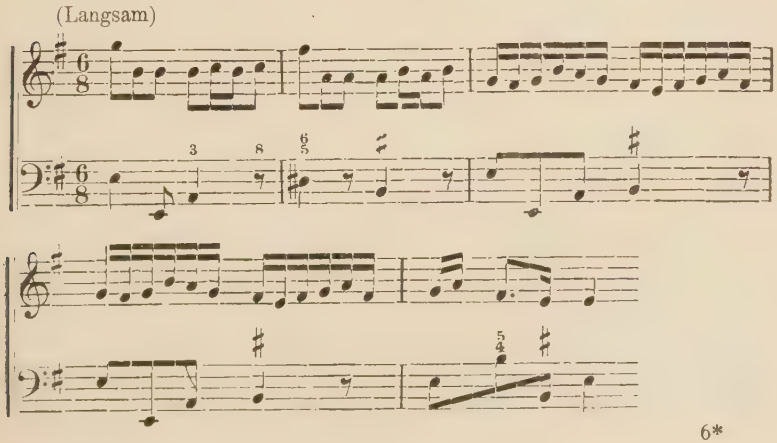
Wie bereits erwähnt, fällt die Entstehung dieser Kantate in die Lauterbacher Zeit, also in den Zeitraum von1718—1734. Ihre Betrachtung ist um so wichtiger, als sie das einzige Musikstück ist, das uns aus dieser Schaffensperiode Becks erhalten wurde. Sie ist eine für den 16. Sonntag nach Trinitatis komponierte Solokantate und weist zwei Arien und ein Rezitativ auf.

Die erste Arie (E-moll $^4/_4$) „Ich schicke mich zu meinem Ende“ ist bereits in der dreiteiligen Dakapoform geschrieben; allerdings besteht der dritte Teil nicht in einer wörtlichen Wiederholung des ersten, dieser wird vielmehr im dritten nur angedeutet. Das einleitende Ritornell ist eine langgestreckte Melodie, die in kleinen Motiven mitunter in der Bass-Stimme imitiert wird. Im zweitletzten Takt ist recht feinsinnig zuerst der Sextakkord A-moll mit dem Quartsextakkord E-dur, sodann aber mit dem Quartsextakkord E-moll verbunden. Die Singstimme hebt nun an, von Zeit zu Zeit durch kleine Instrumentalsätze unterbrochen. Das Ganze moduliert nach G-dur, welche Tonart durch ein grösseres Ritornell bekräftigt wird. Die Worte: „Ich gebe mich in Gottes Willen“ leiten den zweiten Teil ein, der nach D-dur führt. Dabei fällt uns der choralmässige Ton auf, in dem die Singstimme geschrieben ist. Wir haben eben hierin eine leise Erinnerung an die erwähnte „geistliche Arie“ des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu sehen. Die folgende Stelle bis zum Wiedereintritt des Hauptthemas ist wohl die bestgelungenste der Arie: die Rückkehr von D-dur nach G-dur, kleine Imitationen zwischen den zwei Ober- und der Bassstimme, charakteristische Oktavengänge in ihr, der kleine Orgelpunkt auf H, der im Zusammenhang mit der Textstelle „Wo ich in Ruh vor Sorgen bin“ steht; alle diese angeführten Erscheinungen bewirken ein ausgesprochenes Ge-

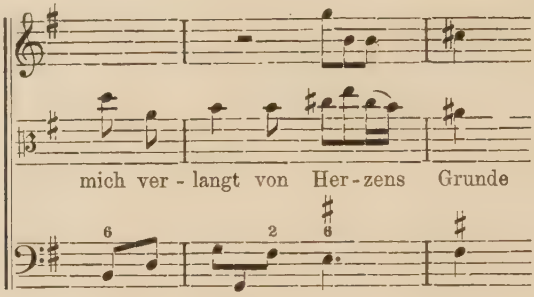
präge. Der musikalische Ausdruck der Arie ist ein inniger, freilich kann man sie, was Tiefe der Empfindung betrifft, nicht vergleichen mit der letzten der Kantate, in der, wie wir sehen werden, Beck gerade nach dieser Richtung hin Meisterliches geschaffen hat.

Das von den beiden Arien eingeschlossene Rezitativ ist von einer uns heute ermüdenden Länge. Einige Stellen können wir jedoch von dieser Behauptung ausschliessen; so zunächst ihres schmerzlich bewegten Ausdrucks wegen die folgende: „Die Tränen, welche mir . . .“ Ungemein zart und doch eine verhaltene Glut verratend ist die musikalische Gestaltung des Satzes: „Was mich im Leben liebt . . .“ Am Schlusse begegnen wir einem choralmässigen, von edler Empfindung getragenen Arioso.

Ihren eigentlichen Wert erhält die vorliegende Kantate erst durch ihre Schlussarie (E-moll $^{6}/_{8}$) „Süsse stunde brich doch an“ (sie hat auch noch einen zweiten Text). In ihr hat Beck mit sein Allerbestes gegeben. Sie steht in der Form der Dakapo-Arie. Das Thema ist eine breitausgeführte, vornehme Melodie; wie innig und glühend ist die Todessehnsucht in diesen Anfangstönen des Themas ausgedrückt, die durch das Kolorit der Violin-E-Saite noch eine ganz besondere Wärme erhalten.



Wie tief empfunden wirkt beispielsweise ferner der Einsatz des Hauptthemas in der Violine zusammen mit dem sehnsüchtigen Seufzen der Singstimme bei den Worten: „Mich verlangt von Herzensgrunde“.



In den Modulationen, sowie in der Behandlung der Singstimme und Begleitinstrumente herrscht die grösste Einfachheit. Der Wert dieses meisterlichen Stückes besteht nicht in äusserer Kunstfertigkeit und Originalität, er besteht in der Tiefe der Empfindung. Es liegt etwas von dem ruhigen Glanze eines verklärten Totenantlitzes über diesen heiligen Tönen; vielleicht waren bei der Komposition äussere Ereignisse nicht ohne Einwirkung.

II. Kantate. (4. Advent.)

„Wer ist aber, der die Welt überwindet“

(für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, bezifferten Bass).

Stimmen auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

Eine fugatoartig gestaltete Sinfonia (A-moll $^{6}/_{8}$) eröffnet das Werk. Das Thema erscheint zunächst in der Haupttonart, dann in der Dominante und parallelen Durtonart. Es ist stets begleitet von einem Kontrapunkt, der eine Sechzehntel-Figur im zweiten Takte des Themas seinerseits zu einem thematischen Gebilde benutzt. Das motivische Ma-

terial der Sinfonia, deren musikalischer Ausdruck ein schwung- und kraftvoller ist, wird verwandt in dem an zweiter Stelle stehenden Duett (Sopran und Alt) „Wer ist aber, der die Welt überwindet", das nur vom bezifferten Bass begleitet ist, den ihrerseits die 2. Violine verstärkt. Hier, sowie in der vorangegangenen Sinfonia treffen wir reiche Vorhaltsbildungen. Das Duett spricht sichere Zuversicht und starken Glauben aus.

Es folgt ein vierstimmiger Chor mit Fuge (C-dur $^4/_4$) „Dieser ist's, der da kömmt". Rhythmisch sehr bestimmt und im Ausdruck äusserst kraftvoll sind die homophon gestalteten Einleitungstakte wie mächtige Felsenquadern an den Anfang gesetzt. Im Vivace-Tempo (A-moll) beginnt dann die vierstimmige Fuge „Nicht mit Wasser alleine", die im dreifachen Kontrapunkt geschrieben ist. Das Thema ist durch prägnante Synkopen sehr charakteristisch. Nachdem es die vier Stimmen in der Tonika und Dominante durchlaufen hat, erscheint es im Sopran in der parallelen Durtonart. Nach einer kurzen Durchführung, die ein Motiv verwendet, das rhythmisch an die Sechzehntel-Figur des zweiten Taktes des Themas erinnert, beginnt dasselbe in der Baßstimme, und zwar in der Tonart der Unterdominante. Drei Takte leiten über zum letzten Einsatz, der im Sopran erfolgt, und durch trillerartige Koloraturen in den Oberstimmen erweitert, die Fuge zu Ende führt. Ihre Bedeutung besteht in dem architektonisch klaren Aufbau; ästhetisch ist sie der Ausdruck einer freudigen Zuversicht.

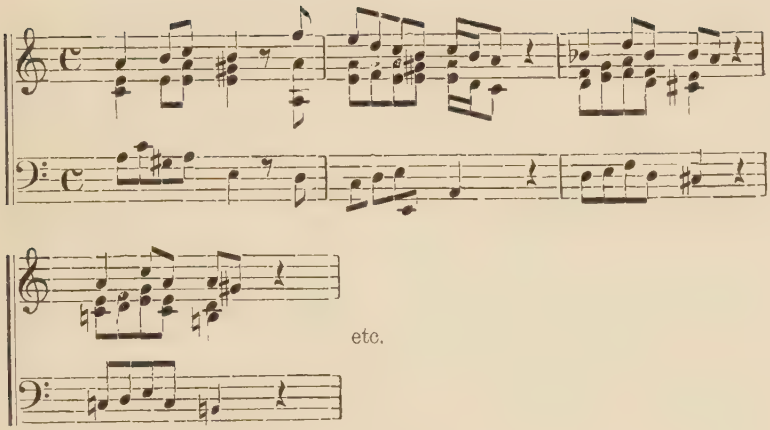
An vierter Stelle steht ein Recitativo accompagnato (C-dur $^4/_4$) der Altstimme: „Ich bin zu Dir o Herr gekommen". Die begleitenden Instrumente bringen des öfteren eine melodisch ansprechende, innige Figur, die motivartig wiederkehrt. Apart sind die Harmoniefolgen in den getrageneren Stellen des Rezitativs; so folgen sich z. B.: B-dur-Dreiklang und E-dur-Dominantseptakkord. Gegen Ende setzt ein Arioso: „Ergiesset euch ihr trüben Augen" ein, das sehr koloraturenreich ist, und etwas an Bach erinnern mag. Wie

tief ist die Trauer, die aus diesen Tönen spricht. Unbedingten Sinn für dramatisches Gestalten verrät Beck ganz am Schluss, wenn er bei den Worten: „Doch nein, ich bin zu schwarz, kein Wasser reinigt mich", plötzlich die ruhig fliessende Sechzehntel-Bewegung abbricht und in wenigen, dramatisch hingeworfenen Akzenten der psychologischen Veränderung gerecht wird.

Die folgende „Largo" überschriebene Arie steht in engem Zusammenhang mit den Schlussworten des vorangegangenen Rezitativs. Ihr Text lautet:

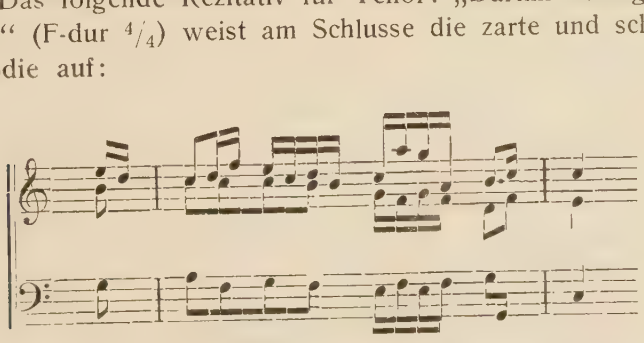
„Ach meine Last will mich erdrücken;
Sie ists, die mich zu Boden schlägt,
Will denn kein Helfer mich erquicken?
Ist niemand da, der mich erhält?
Ja, Schau hin zum Kreuzesstamm,
Siehe da ist Gottes Lamm,
Das die Schulden aller Welt
Und auch Deine Schulden trägt."

Wie man erkennen wird, besteht die Dichtung aus Frage und Antwort; die Arie ist daher eine zweiteilige. Wir hören auf der einen Seite die Klage einer durch das Bewusstsein ihrer Schuld tiefgebeugten Seele, die jede Hoffnung auf Erlösung aufgegeben hat; und auf der anderen Seite die trostreiche Antwort: „Sieh auf zum Kreuzesstamm!" Gewiss ein dramatischer Vorwurf, den Beck in der Komposition (A-moll $^4/_4$) meisterhaft gelöst hat. Wir durften ja schon nach der Probe, die er in der Schlussarie der Lauterbacher Kantate als Komponist des musikalischen Ausdrucks abgelegt hatte, vermuten, dass er den ersten Teil dieser Arie wieder meisterlich vertonen werde. Das einleitende Ritornell atmet denn auch den Geist Glucks und zwar des Gluck der letzten Periode. Wir werden direkt an die Musik der „Iphigenia auf Tauris" erinnert, die Herder einmal eine „heilige Musik" genannt hat:



Die Singstimme beginnt dann eine tiefe Klage in einfachen, zu Herzen gehenden Tönen. In dramatischstem Kontrast zu dieser düstern Stimmung steht die Antwort, die in fanfarenartigen, in den einzelnen Stimmen imitierten Figuren Erlösung, Leben und Licht verkündet. Beck beweist sich hier als Meister des Rembrandtschen Helldunkels. Eine Aufführung dieses ausdrucksvollen Werkes im modernen Konzertsaal wird sicherlich seine Lebensfähigkeit beweisen.

Das folgende Rezitativ für Tenor: „Darum verzag ich nicht“ (F-dur $^4/_4$) weist am Schlusse die zarte und schöne Melodie auf:



Die letzte Arie (A-moll $^4/_4$) ist für Bass-Stimme geschrieben; ein Urteil über sie können wir aber nicht abgeben, da die Singstimme fehlt. Ein einfach harmonisierter Choral beschliesst das Werk.

III. Kantate. (Zweiter Weihnachtsfeiertag.)

„Daran ist erschienen die Liebe Gottes“

(für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, bezifferten Bass).

Stimmen auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

Diese Kantate ist das unbedeutendste unter den bis jetzt gefundenen Werken Becks. Sie wird durch eine Sinfonia eröffnet, welche einen festlichen, weihnächtlichen Charakter trägt (G-dur $^6/_8$); fast möchte es scheinen, als ob im Bass volltönende, feierliche Glockenklänge imitiert werden sollten. Im Verlauf des Stückes treten drei Themen auf, von denen das zweite zu einem Kanon benutzt wird. Dasselbe Themenmaterial wird verwandt in der zweiten Nummer der Kantate, einem „Conzert“ für vier Singstimmen mit obligatem Violoncello. Im Verlauf seiner Durchführung begegnet uns bei den Worten: „nicht, dass wir Gott geliebet haben“ ein neues Thema, dessen weitere Verarbeitung zu den bestgelungensten Stellen des Konzertes gehört. Sehr liebevoll gestaltet Beck die Textstelle: „sondern, dass er uns geliebet hat“. Das Wort „uns“ wiederholt er noch einmal, und zwar verwandelt er das zweite Mal den Dreiklang in einen Sextakkord mit veränderter Lage. Dieses einfache Mittel bewirkt hier eine ungemeine Innigkeit des Ausdrucks.

An dritter Stelle steht eine vierstimmige Fuge(G-dur $^1/_4$): „Und hat gesandt seinen Sohn“, die im dreifachen Kontrapunkt geschrieben ist; sie weist keine Engführung auf. Das Thema durchläuft zuerst regelmässig die vier Stimmen, sodann erscheint es im Sopran in der parallelen Molltonart der Unterdominante; es folgt eine kleine Durchführung, in der die parallele Molltonart der Tonika vorherrscht. Ziemlich ungelenk ist die Rückkehr nach G-dur und der Einsatz des Themas im Sopran; dagegen ist der Eintritt des kleinen Orgelpunktes auf der Dominante wirkungsvoll dadurch, dass das Thema im vorhergehenden Takte erweitert und gesteigert auf dem Septimenakkord e g h d abbricht, um sich erst nach

einer Pause auf dem zweiten Viertel des folgenden Taktes aufzulösen. Das Ganze ist ein freudiges Lobsingen auf die Geburt des Herrn.

Der Fuge folgt eine Arie für Baßstimme (G-dur $^{6}/_{8}$): „Nichts ist so gross, nichts ist so süss“. In ihr liegt uns ein Beispiel vor, welches die Fähigkeit Becks, heitere und graziöse Musik zu schreiben, dokumentiert. Die Melodieführung ist äusserst geschmeidig; witzig wirft der Komponist von Zeit zu Zeit eine zierliche Zweiunddreissigstel-Figur in den einschmeichelnden Fluss der Bewegung. Dieses Prinzip geht auf Telemann zurück, der in der bereits erwähnten Kantate: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ die Arie: „Ich freue mich“ durch eine immer wiederkehrende Zweiunddreissigstel-Figur belebte. Die Form der Arie ist dreiteilig. Wieder haben wir Gelegenheit, auf Beck als den feinfühlenden Psychologen hinzuweisen. Im zweiten Teil der Arie findet sich nämlich folgende Textstelle: „Nichts ist so süss, als Gottes unbegreiflichs Lieben, das den von Ewigkeit gebornen Sohn von seinem hohen Himmelsthron in eine Wiege hat getrieben“. Es ist ein Zeichen grösster Künstlerschaft, wenn beispielsweise Raffael in einer Reihe seiner Madonnenbilder den Jesusknaben mit grossen und ernsten Augen in die Zukunft schauen lässt, die ihm so viele Leiden bringen soll; wenn es dem Künstler gelingt, Wehmut und Glück richtig zu vereinigen, so verrät er damit nicht nur ein grosses Können, sondern vor allem auch eine grosse Feinfühligkeit. Mit ähnlichem künstlerischen Sinn vertont nun Beck die angeführte Stelle der Dichtung; nach den Worten „in eine Wiege“ bricht jedoch die Singstimme plötzlich ab, und das Orchester bringt das vorher ungetrübt heitere Thema, in dem wir der lustigen Zweiunddreissigstel-Figur des ersten Teils begegneten, jetzt in einer merkwürdig düstern und schwermütigen Färbung. Das ist gewiss ein genialer Zug. Oft standen Beck instrumentale Effekte vor Augen, deren Ausführung das ihm zur Verfügung stehende kleine Orchester der Peterskirche

nicht ermöglichte. So scheint die fanfarenartige Figur in den Streichern nach der Stelle: „Du riefest mich“ entschieden für drei Trompeten gedacht; hatte doch Beck oft Gelegenheit, ähnliche Figuren für drei Trompeten in Telemanns Partituren zu studieren. Die Worte: „Ich flohe dich“ sind durch eine stark figurierte Bewegung in den Instrumenten charakterisiert, eine tonmalerische Erscheinung, der wir in Bachschen Rezitativen oft genug begegnen und die letzten Endes auf das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Hervorheben wollen wir auch die schöne melodische Linie bei den Worten der Gesangstimme: „Und bin dir nie recht treu geblieben“; ebenso die längere Koloratur auf das Wort „Sternen“.

Von dem folgenden Rezitativ (E-moll $^4/_4$) ist nur zu sagen, dass es einige bereits angeführte Reminiszenzen an die Lauterbacher Kantate enthält.

Die letzte Arie für Sopran (G-dur $^4/_4$): „Ich lass dich nicht“ ist von hinreissendem Feuer; sie kann als Beweis mit angeführt werden, dass Beck auch als Komponist der Kammermusik Vorzügliches geleistet hat. Man denkt unwillkürlich an den letzten Satz einer Triosonate, wenn man die von Uebermut und Ausgelassenheit sprudelnde Orchestereinleitung erklingen hört. Die Arie ist mit lustigen Koloraturen gewürzt, ohne dass diese nichtssagenden Spielereien gleichkämen. Ja, wir begegnen stellenweise einer ganz eigenartigen, direkt an Schubert gemahnenden Melodik; so z. B. bei den Worten: „Im Tod mein Leben“.

Der Choral: „Ach, lass mich an Dir kleben“, der in einfacher Harmonisation einen innigen Ausdruck findet, beschliesst das Werk, das in Einzelzügen wohl manches Schöne enthält, im Ganzen aber, verglichen mit den übrigen Werken Becks, als weniger bedeutend bezeichnet werden muss.

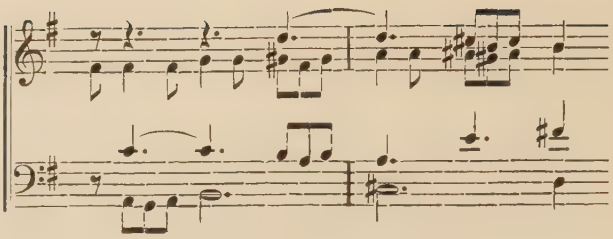
IV. Kantate. (Zweiter Sonntag p. Epiph.)

„So du freyest sündigest du nicht"

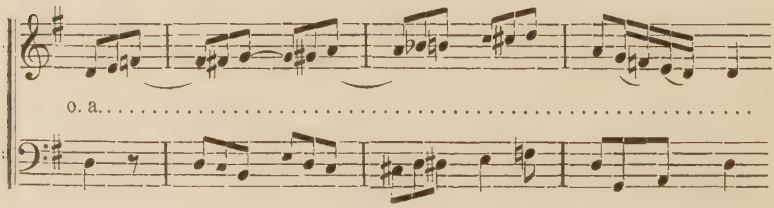
(für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola und Bass).

Stimmen auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

Eine Sinfonia leitet die Kantate ein (G-dur $^{12}/_{8}$); sie soll scheinbar die Freuden der Ehe schildern; lustig sprudeln denn auch graziöse Figuren in heiterer Achtelbewegung an unserem Ohre vorüber. Das Thema erinnert in Tonart und melodischer Hinsicht unbedingt an Mozarts: „Giovinette che fate all' amore". Mozart hat hier einen gleichen Vorwurf in verblüffender Aehnlichkeit behandelt. Die Sinfonia trägt den Charakter des letzten Satzes eines Werkes der italienischen Kammermusik; wir treffen z. B. solche Achteltriolen, die aus tiefer Lage aufsteigend sich in ausgelassenstem Tempo und übermütigster Hast in die Höhe schwingen, bei Abaco. Der ganze Satz ist ein tändelnde Grazie atmendes Kabinettstück, in dem melodisch anmutige Stellen lustig ihr Wesen treiben. In dem folgenden Concerto für 4 Singstimmen „So du freyest, sündigest du nicht", wird die heitere Stimmung des vorangegangenen Stücks weiter fortgesponnen. Das motivische Material der Sinfonia ist in feinsinniger Weise verwendet.

Bedeutender ist das Moderato: „Doch werden solche leibliche Trübsal haben", in dem sich das heitere Frühlingslicht plötzlich in düster schwermütige Herbstschatten verwandelt. Musikalisch interessiert vor allem die Chromatik, die sich noch in anderen Nummern der Kantate nachweisen lässt. Aus diesem Grund halte ich sie für die späteste Komposition, die uns von Beck bekannt ist. Das Thema wird regelrecht fugenmässig durchgeführt und dann freier verarbeitet. Ganz eigentümlich, auch heute noch sehr apart klingen folgende Vorhaltsbildungen:

Dass Beck für den musikalischen Ausdruck der Stelle „leibliche Trübsal“ zu Herzen gehende Töne erfand, braucht kaum zu verwundern. Am Schlusse sei noch die Chromatik im drittletzten Takt erwähnt; ebenso die Ueberleitung von A-moll Dominantseptakkord nach G-dur Dominantseptakkord.

Das folgende Rezitativ (E-moll $^4/_4$) für Sopran hat augenscheinlich sein Vorbild in dem Rezitativ der Matthäuspassion: „wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt“. Auch dort herrscht das Prinzip der Triolenbegleitung mit der darüber schwebenden Singstimme. Der musikalische Ausdruck des Stückes ist tief.

An nächster Stelle steht eine Arie für Alt (G-dur $^6/_8$): „Die schönsten Liebesbande sind angenehm, doch aber schwer“. In echtem Affekt erfasst hier der Meister die Leiden, die jeder Ehestand mit sich bringt, und verleiht seinen Tönen einen ergreifenden Ausdruck. Von besonderem Interesse ist die kaum glaubliche Chromatik des folgenden Beispiels:

Wir sehen: Beck war ein „Moderner“. Die Arie ist zweiteilig.

In dem folgenden Rezitativ für Tenor (D-dur $^4/_4$) konstatieren wir eine melodisch schöne Figur, die vielleicht auf Bachschen Einfluss zurückgeht, bei den Worten: „Der Dornenstrauch lässt uns die Rosen grünen“. Auch sonst dürfte in diesem von edler Empfindung getragenen Tonstück Bachscher Einfluss enthalten sein.

Die Schlussarie für Bass (G-dur $^3/_4$) ist leider nicht zu beurteilen, da die Singstimme fehlt. Das einleitende Ritornell trägt den Charakter eines letzten Sinfonie- oder Triosonaten-Satzes und verrät Energie und Schwung.

Ein einfach gesetzter Choral beschliesst das interessante Werk, das, wie bereits erwähnt, eines der spätesten unseres Meisters sein muss.

Vielleicht erscheint es daher an dieser Stelle geboten, zu sehen, wie sich Beck innerhalb des Zeitraumes von der ersten Lauterbacher Kantate bis zu dieser verändert hat. Da müssen wir allerdings sagen, dass der Fortschritt ein ganz gewaltiger ist. Vor allem in harmonischer Hinsicht; welchen Kühnheiten begegnen wir in dem eben besprochenen Werk! Auch in der Melodik ist Beck viel figurativer und koloraturenreicher geworden, ohne aber Spuren einer Decadence zu verraten. Sein Stil hat sich geändert, die Seele, aus der seine Lieder flossen, war die gleich vornehme, ernste und tiefe geblieben. Vor Decadence blieb er bewahrt und bewies dadurch, dass ihm die Kunst Mittel und nicht Zweck war.

V. Kantate. (Dominica jubilate.)

„In der Welt habt ihr Angst“

(für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola und bezifferten Bass).

Stimmen auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

Die erste Nummer der Kantate besteht in einem vierstimmigen vom Orchester begleiteten Chor; er ist eigentlich der einzige Beweis dafür, dass Beck in vom Orchester begleiteten Chören das erstere den Singstimmen gegenüber freier und selbständiger behandelte. Er ist über das Schrift-

wort: „In der Welt habt ihr Angst“ komponiert (E-moll $^1/_4$). Auch er zeigt uns unseren Meister von seiner besten und grössten Seite; auch aus ihm spricht eine Persönlichkeit, deren Kunst eine tiefgründige gewesen ist. In grosser Feierlichkeit zieht hier eine Schar klagender Seelen an uns vorüber; wir glauben ein dunkles Meer von düsteren Gestalten zu sehen, die unter einer schweren Last gebeugt, sich fortschleppen; hier und dort löst sich ein Seufzer aus der gequälten Brust; aber sie wandeln weiter lautlos, unter dem Banne eines ehernen Schicksals. Sie sehen uns an mit ihren tiefen und weltmüden Augen; schon sind sie vorüber, ihre Klagen verhallen — das waren die Menschen. Wahrlich die Vorstellung eines gewaltigen Bildes, das ein Rembrandt hätte malen müssen, drängt sich uns unwillkürlich auf. Durch das Tonstück ist der Rhythmus durchgeführt; dadurch erhalten wir eben die Vorstellung einer gehenden Menge. Charakteristisch ist das Nebeneinandersetzen von H-dur und H-moll in Takt 4 und 5. Gegen Ende treffen wir viele Vorhaltsbildungen, die in allen Singstimmen auftreten und den musikalischen Ausdruck der „Angst“ charakterisieren.

Auf dieses Stück folgt der wehmütig gestimmte Choral: „Die Welt Teuffel Sünd und Hölle“, in dem die konsequent durchgeführten Sechstakkorde auffallen.

An dritter Stelle steht ein Rezitativ für Tenor (G-dur $^1/_4$). In ihm treffen wir manche tonmalerische Wirkungen. So z. B. bei den Worten „So bald der Frühling lieblich lacht“. Wie sonnig und quellend wirken hier die Sekundakkordfolgen. Ferner sei die treffliche Komposition der Worte: „Ein Halleluja singen“, die durch die einfache Stufenfolge Dominante-Tonica charakterisiert werden, angeführt. Das ganze Tonstück verrät echte Empfindung.

Die folgende Arie (G-dur $^6/_8$): „Lass dir an Gottes Gnade gnügen“ ist in der Form der dreiteiligen Dakapo-Arie geschrieben. Der erste Teil entbehrt nicht eines gewissen Schwunges. Origineller wird aber Beck erst im

zweiten Teil bei der Textstelle: „Sie macht die welke Hoffnung grün und wird wie Rosen um dich blühn, wenn du musst unter Dornen liegen“. Wie ausdrucksvoll versteht der Meister, die Dornen zu schildern.

Das Rezitativ für Bass (E-moll $^{4}/_{4}$), das sich an diese Arie anschliesst, erinnert in seinem innigen Arioso am Schluss melodisch an die vorletzte Nummer der Matthäuspassion, wo dieselben Worte „Mein Jesu“ komponiert sind. Hier liegt wohl eine direkte Beeinflussung Becks durch Bach vor, wie überhaupt unser Meister gerade unter dem Einfluss der Matthäuspassion gestanden zu haben scheint.

Die Schlussarie (E-moll $^{12}/_{8}$): „An Jesu hang ich unverrückt“ für Tenor, enthält ebenfalls Bachsche Züge. Sie drückt einen freudig zuversichtlichen Glauben aus. Besonders eindringlich ist die musikalische Gestaltung der Stelle: „Im Trauern meine Freuden“, durch den Aufschrei, den wir in der Singstimme vernehmen.

Die Kantate findet ihren Abschluss in dem Choral: „Weicht ihr Trauergeister“.

VI. Kantate. (Erster Osterfeiertag.)

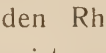
„Ich war tod! und siehe!“

(für 4 Singstimmen, 2 Violinen mit 2 Oboen, Viola und bezifferten Bass).

Stimmen auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

Die Kantate führten wir bereits bei den Beweisführungen für die Autorschaft Becks an. Sie wird durch eine Sinfonia eingeleitet, die in ihrer zweisätzigen Form italienischen Einfluss verrät. Die „Largo“ überschriebenen Eröffnungstakte, die eine aparte Harmonisation aufweisen, schildern das Dunkel der dumpfen Grabesnacht. — Plötzlich wird es Licht; ein vivace setzt ein, das sieghaft und lebendig dahinbraust. Es ist in den zwei Oberstimmen sehr polyphon gehalten. Besonders hervorzuheben

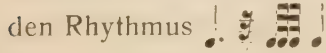
ist der Rhythmus der in der folgenden Bassarie poetisierend verwandt wird. Die Sinfonia als Ganzes betrachtet, ist in ihren Gegensätzen vorzüglich erfunden.

Die an zweiter Stelle stehende Bassarie (G-moll $^4/_4$): „Ich war tot; und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes“ enthält ihrer Textunterlage entsprechend drei Gedanken. Für jeden hat Beck ein eigenes Thema, und zwar ein sehr bezeichnendes erfunden. Den ersten Satz des Textes vertont er mit dem vorhin bereits als Einleitung erwähnten „Largo“ der Sinfonia, das die eherne Grabesruhe schildert. Die Vertonung des zweiten Satzes geschieht mit Benutzung des den vivace-Teil der Sinfonia eröffnenden sieghaften Themas. Der letzte Gedanke endlich wird musikalisch charakterisiert durch den Rhythmus  ; gerade dieser letzte Gedanke ist von elementarer Kraft und Wucht. Architektonisch gliedert sich die Arie in zwei parallele Teile, von denen der erste in B-dur, der zweite in der Haupttonart G-moll abschliesst. Dadurch, dass das lebhafte Zeitmass mitunter durch das „Largo“ unterbrochen wird, gewinnt die Arie an Gegensätzlichkeit und damit an dramatischem Charakter. Uebrigens diente der Sinfonia und Arie dieser Kantate eine Kantate Telemanns zum ersten Ostertag „Ich bin der Erste und der letzte“, die Beck kopierte, augenscheinlich als Vorbild. Sowohl das Thema des „Largo“, als auch ein Motiv des vivace-Teiles sind von Telemann nicht unbeeinflusst. In den letzten Takten vor dem Abschluss des Gesangsparts erfolgt eine rythmisch und harmonisch vorzügliche Steigerung. Ein Dezimenschritt in der Singstimme führt dieselbe auf den Gipfelpunkt ihrer melodischen Linie. Durch ein kleines Orchesternachspiel, das bekannte Themen verwertet, wird die stark empfundene Arie abgeschlossen.

Sie wird bekräftigt durch den schwungvollen, im $^3/_2$-Takt stehenden Choral: „Heut triumphieret Gottes Sohn“.

Ihm folgt eine Arie für Sopran (B-dur $^3/_8$): „Jesus lebt", die in ihrer munteren Frische und Natürlichkeit sofort für sich einnimmt. Prägnante Schritte im Bass imitieren den Rhythmus der Oberstimme. Die Arie ist reich an kleinen Verzierungen, Trillern usw.; vielleicht haben wir hierin einen Einfluss der Mannheimer Schule zu erblicken, der im Ganzen allerdings nicht hoch eingeschätzt werden darf. Wir begegnen innigen, unschuldig kindlichen Tönen bei den Worten: „Lasst uns so die Ostern feyren". Die Arie hat eine sehr grosse Ausdehnung, ihr Umfang umfasst 130 Takte. Besonders hervorgehoben werde noch der musikalische Ausdruck der zwei Textstellen: „Dann folget Versöhnung und Friede mit Gott" ferner „Und werden die Feinde mit Schanden zu Spott".

An nächster Stelle steht eine Altarie, von der wir uns wieder, da die Singstimme fehlt, leider keine Vorstellung machen können. Die begleitenden Instrumente gehen „all' unisoni".

Die letzte Arie der Kantate ist für Tenor geschrieben (G-moll $^4/_4$): „Herrsche, siege, triumphiere". Sie ist eitel Sonne und Leben, eitel Sieg und Licht. Besonders wuchtig erscheinen kraftvolle Skalenbewegungen in den Bässen. Die Arie ist zweiteilig; jeder Teil wird wiederholt. Beck hat hier die Singstimme des Tenor ganz modern erfasst; man könnte sagen, dass der erste Teil: „Herrsche, siege, triumphiere, mein Erlöser stets in mir" für „Heldentenor" geschrieben sei. In rhythmischer Hinsicht ist gerade dieser erste Teil der Arie hervorzuheben; auch seine melodische Linie ist sehr eindrucksvoll. Im zweiten Teil: „Ich will in dein Grab mitgehen" erscheint uns Beck wieder als er selbst auf seinem ureigensten Gebiete; er, der tiefe, ernste Mensch. Hier hatte er wieder Gelegenheit, erhabensten Klagen musikalischen Ausdruck zu verleihen. Während die Singstimme die angeführten Worte intoniert, markieren die Begleitungsinstrumente in dumpfer Tonfärbung, höchst feierlich, den Rhythmus  usw. und malen damit ein

düsteres Bild der Tragödie von Golgatha. Zweifellos schwebten Beck hier wiederum Instrumentaleffekte vor, deren Ausführung ihm versagt blieb. Wir denken uns diese Stelle mit gedämpften Trompeten, einem Effekt, den unser Meister aus Telemanns Partituren sicher kannte. Der Schluss des zweiten Teiles nimmt das Thema des ersten wieder auf, so dass wir also, mit den Wiederholungen, folgendes Formenschema erhalten: a a b a b a.

Der an dritter Stelle stehende Choral im $^3/_2$-Takt beschliesst mit der Textunterlage: „O süsser Herre Jesu Christ" das Werk, das uns in seiner äusserst kraft- und lichtvollen Gestaltung unbedingte Bewunderung entlockt.

VII. Kantate. (Dritter Pfingstfeiertag.)
„Der Herr ist mein Hirte"
(für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola und bezifferten Bass).
Stimmen auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

Diese Kantate nimmt in der Reihe der erhaltenen Werke Becks eine ganz besondere Stellung ein; nicht nur wegen ihres ausserordentlichen Umfangs (sie zählt fünf ausgeführte, fugierte Chöre, vier Arien, ein Rezitativ und einen Choral), sondern, weil sie eine Arbeit ist, in der der Meister sein Bestes gegeben zu haben scheint. Es verlohnt sich deshalb, auf dieses Werk mit ganz besonderer Sorgfalt und Liebe einzugehen.

Der erste Chor (C-dur allabreve) ist über das folgende Schriftwort komponiert: „Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln; er weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zum frischen Wasser". Er zerfällt in zwei Abschnitte, von denen der erste eine Doppelfuge, der zweite eine einfache Fuge ist. Den ersten freudig zuversichtlichen Abschnitt beginnt der Sopran, der das erste Thema auf die Worte: „Der Herr ist mein Hirte" bringt. (Letzteres ist erkenntlich durch einen Oktavschritt am Anfang.) Der Alt beantwortet regelrecht, während der Sopran mit einem neuen Gedanken „mir wird nichts mangeln" fortfährt. Der Tenor

setzt dann ein, und nachdem auch er den zweiten Gedanken ausgeführt hat, folgt der Bass, dessen Eintritt etwas verzögert wird. Diesem ersten Teil einer regelrechten Doppelfuge folgt nun eine grössere Durchführung, in deren Verlauf die einzelnen Stimmen bald den ersten, bald den zweiten Gedanken des ersten Teiles bringen; sie moduliert in die Tonart der Dominante und Unterdominante. Sehr kunstvoll ist eine freiere Engführung, in der nicht nur der erste, sondern auch der zweite Gedanke verwandt wird. Nachdem diese ziemlich ausgedehnt ist, folgt eine in der Baßstimme stark figurierte Ueberleitung, die sich thematisch aufbaut auf einer Figur, der wir im zweiten Gedanken des ersten Teiles begegneten. Mit den Worten: „er weidet mich auf einer grünen Aue" leitet der Sopran den zweiten Abschnitt des Chors ein. Das melodisch ansprechende Thema skizziert im Verlaufe seiner Durchführung ein kleines Tongemälde. Wir sehen eine sonnenbeschienene Aue, durchadert von klaren Bächen, geziert mit üppigen Blumen und gesegnet mit satten Wiesen. Das Thema durchläuft fugenmässig zunächst die vier Stimmen, und zwar zweimal (das zweite Mal am Schlusse in die Unterdominante modulierend). Darauf folgt eine Durchführung, die ausser in die Tonart der Unter- auch in die der Oberdominante leitet und ausmündet in das Thema. Dieses erscheint nun im Sopran, erweitert durch Figuren, die im Bass und Tenor imitiert werden; nach kurzer Berührung der Unterdominante klingt das sonnige Stück aus.

Die zweite Nummer der Kantate bildet eine Arie (C-dur $^6/_8$) für Sopran. Ihr Text schliesst sich an das von dem Chor gebrachte Schriftwort an. Die Art der melodischen Bildung des Themas über einem sechs Takte langen Orgelpunkt auf der Tonika, ebenso die Sextengänge der Oberstimmen dürfen als typisch für die Zeit bezeichnet werden; eigentümlicher gestaltet ist erst der dritte Takt durch das plötzliche Abbrechen des Themas, das nach einer Achtelpause mit dem zweiten Achtel wieder aufgenommen, auf dem vierten zum zweitenmal unterbrochen wird. Die

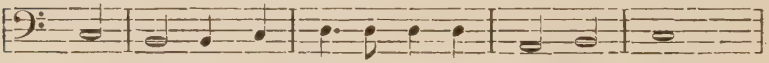
Singstimme wird gleich im zweiten Takt von einem kleinen Ritornell abgelöst, das höchst bemerkenswert ist. Es fällt uns in ihm sofort die leere Quinte c g auf, sowie die eigentümliche melodische Figuration in der Oberstimme. Zweifellos wirkt es hier tonmalend, indem es die Vorstellung einer weiten Flur in uns wachruft (leere Quinte). Das Thema wird, wenn die Begleitung der Singstimme nur dem bezifferten Bass zuerteilt ist, von diesem weiter verarbeitet. So sind z. B. die figurativen Bassbewegungen des zweiten Teiles durchaus Durchführungen des eigentlichen Themas. Das Ganze blüht in lieblicher Anmut und Heiterkeit.

Die dritte Nummer bildet ein kontrapunktisch meisterlicher Chor, entschieden einer der besten der vorliegenden Kantate. Ein frischer, gesunder Wind durchweht das Stück, dessen musikalische Gestaltung einen frohen, festen Glauben ausdrückt. Der Text führt den Psalm weiter: „Er erquicket meine Seele, er führet mich auf rechter Strasse um seines Namens willen". Das Thema setzt im Tenor kräftig und überzeugend ein; es wird zu einem Kanon zwischen ihm und dem Alt verwendet. Noch bevor dieser dasselbe zu Ende geführt hat, beginnt der Sopran mit dem Thema in der Dominante, wogegen der Bass gleich im zweiten Takt das Thema in der Tonika bringt, so dass ein Kanon in der Quarte entsteht. Ehe der Bass das Thema zu Ende geführt hat, setzt der Tenor mit ihm in der Dominante ein, wieder einen Kanon in der Quarte bildend mit dem Alt, der einen Takt später eintritt. Die zwei übrigen Stimmen nun setzen ihrerseits mit einem zweiten Thema ein, und bilden auch in der Verarbeitung dieses zweiten Themas einen Kanon in der Quarte. Die Fuge wird zur Doppelfuge. Auf zwei Einsätze des Tenor und Alt, welche das erste Thema in einem Kanon im Einklang bringen, folgt der Sopran mit dem ersten Thema in der Dominante, wogegen Alt und Tenor das zweite Thema in einem Kanon in der Quarte anführen. Nach vier Takten Ueberleitung bringt Alt das erste Thema in der Dominante, das im nächsten Takt Bass in der Tonika, also im

Kanon in der Quarte beantwortet. Im dritten Takt erscheint Sopran mit dem ersten Thema in der Tonika, so dass er mit dem Bass einen Kanon in der Oktave bildet. Die drei Stimmen führen sodann eine melodisch hübsche Figur in vier Takten weiter, worauf Tenor in der Dominante mit dem ersten Thema einsetzt, einen Kanon in der Quarte bildend mit dem Bass, welcher seinerseits im nächsten Takt beginnt. Im gleichen Takt folgen die Einsätze der Oberstimmen mit dem zweiten Thema und in einem Kanon im Einklang. Vier Takte leiten sodann über zu einer letzten Verarbeitung des zweiten Themas. Sopran und Alt bringen dasselbe, unter sich einen Kanon im Einklang bildend; zugleich aber bilden sie mit den beiden Unterstimmen, die ebenfalls das zweite Thema bringen, einen Kanon in der Quarte; die letzteren bilden ihrerseits unter sich einen Kanon in der Oktave. Nachdem diese Durchführung auf die Unterdominante geleitet ist, wird diese zur Schlusskadenz nach C-dur benutzt. Wie man sieht, spricht aus diesem Chor der ausserordentliche Scharfsinn eines meisterlichen Kontrapunktikers, gepaart mit dem gesunden, ernsten Empfindungsleben eines echten Künstlers.

An vierter Stelle steht eine Arie für Alt (C-dur $^3/_4$): „Führe Jesu, führe mich"; sie wird durchwegs vom bezifferten Bass, mit dem sämtliche Streicher unisono gehen, begleitet. Die Harmonien führt das Akkordinstrument aus, das auch solistisch verwandt wird. Das Thema ist eine schön geformte Melodie. Sehr charakteristisch ist die Linie des Basses, der in steter Achtel-Bewegung stufenweise fortschreitet. Im zweiten Teil sind besonders die zahlreichen Nonvorhalte hervorzuheben. Wieder müssen wir des musikalischen Ausdrucks ganz besonders gedenken. Wie innig und wahr ist hier der Affekt gegeben, wie tief und glaubensvoll schauen uns hier die Augen einer schönen Seele an. Wieder echt „Beckisch" ist die Vertonung der Textstelle: „Weil ich mich getrost auf dich bis in Tod verlasse". Beck behandelt die Singstimme zunächst ganz gewöhnlich, dann lässt er sie

die Worte „bis in Tod“ intonieren, aber vor dem Wort „Tod“ bricht sie plötzlich ab; ein Schauer durchrinnt die Seele bei dem Gedanken der schreckensvollen letzten Stunde. Erst nach einer Pause führt sie in leisem Erbeben den Satz zu Ende. Gewiss ein genialer Zug! Die äussere Art dieser Deklamation, die auf dem Prinzip beruht, Worte durch Pausen zu trennen, kannte Beck von Telemann her; für diesen war es äusserer Effekt, für Beck ist es innerster Ausdruck.

Es folgt der Chor (C-dur allabreve): „Und ob ich schon wanderte im finstren Tal. . . .“ Es bedarf keiner Erwähnung, dass Beck die Schauer des finsteren Erdentales wieder in meisterhaften Tönen musikalisch geschildert hat. Wie grossartig ist die psychologische Entwicklung von den düsteren Schatten, die die Menschenbrust belasten, zum jubelnden Bekenntnis: Du bist bei mir! Unisono beginnt der Bass geheimnisvoll mit dem Thema:

Leise setzt der Alt ein, dann Sopran und schliesslich Tenor. Bald bringt der Bass den Nachsatz: „fürchte ich kein Unglück“, der dann auch die anderen Stimmen durchläuft. Der Vordersatz erscheint als Kanon in der Quinte zwischen Bass und Sopran. Das Ganze steigert sich bis zu einem Höhepunkt, auf dem der Sopran mit dem zweiten Teile einsetzt: „denn du bist bei mir . . .“ Dieser Gedanke wird durchgeführt, bald zusammen mit einem zweiten: „dein Stecken und Stab trösten mich“. Beide Themata werden verarbeitet; wobei das erste zu einem Kanon in der Quinte benutzt wird. Am Schluss wird die Unterdominante berührt und dann kadenziert. Auch dieser Chor ist technisch und ästhetisch (letzteres vor allem im ersten Teil) wiederum das Werk eines Meisters.

An nächster Stelle steht eine Arie für Bass (C-dur $^3/_4$): „Stärke Jesu, stärke mich“. Sie ist in erster Linie ihrer kraftvollen Rhythmik wegen hervorzuheben. Es liegt etwas von dem kühnen Geist des Kreuzrittertums in diesen Tönen. Unbesiegte Heldenkraft redet hier ihre eherne Sprache. Nach einem Ritornell beginnt die Singstimme allein eine grössere Koloratur auf das Wort „Stärke“. Sodann gesellen sich die Instrumente mit dem Hauptthema dazu. Der Gesangspart geht unisono mit dem Bass des Orchesters. Im zweiten Teil der Arie fällt besonders die vorzügliche Deklamation der Stelle: „Welcher kann mir schaden?“ auf. Das erste Wort wird dabei herausfordernd mehrere Male allein wiederholt; sehr glücklich ist auch die Fragestellung musikalisch durch einen Terzschritt aufwärts ausgedrückt.

Es folgt ein Chor mit Fuge über den Text: „Du bereitest vor mir einen Tisch gegen meine Feinde“. Der ersten Durchführung schliesst sich gleich eine zweite an, in der das Thema von einigen Stimmen bereits eng geführt wird. Diese Verarbeitung, die eine ziemliche Ausdehnung hat, leitet dann über zu dem zweiten Teil des Chores: „Du salbest mein Haupt mit Oel und schenkest mir voll ein“. Eine quellende Melodie im Sopran beginnt eine Fuge. Im Verlauf der Durchführung wird dieselbe zur Doppelfuge, da wir die Bekanntschaft eines zweiten Themas bei den Worten: „und schenkest mir voll ein“ machen. Die beiden Themen werden kunstvoll verarbeitet, indem zwei Stimmen das erste Thema in einem Kanon im Einklang bezw. der Oktave bringen, während eine dritte das zweite Thema intoniert. Das Ganze mündet am Schluss in breite Akkordfolgen aus, die den geistvollen Chor zu Ende führen. Der innere Ausdruck ist der einer seligen Hoffnung auf den Genuss höchster, himmlischer Gnadengüter.

Die letzte Arie des Werkes für Tenor (C-dur $^4/_4$) ist über folgenden Text geschrieben: „Segne Jesu, segne mich . . .“ Der zweite Teil der dreiteiligen Arie ist wohl am besten gelungen. Sehr schwungvoll und rhythmisch

konzis ist die Stelle: „Du bists selber", die auch vorzüglich deklamiert ist. In dem koloraturenreichen ersten Teil seien die starken Akzente im zweitletzten Takt hervorgehoben. Der innere Affekt ist stellenweise exstatisch.

Der letzte Chor beginnt mit einer gewaltigen Doppelfuge: „Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang". Das erste Thema hat die Textunterlage: „Gutes und Barmherzigkeit", das zweite: „werden mir folgen mein Leben lang". Letzteres ist charakteristisch durch einen Oktavschritt. Nach kunstvoller Verarbeitung setzt eine zweite einfache Fuge ein: „und ich werde bleiben im Hause des Herrn immerdar", welche einen fast dionysisch jubelnden Charakter trägt und nach einer längeren Durchführung und grossen Steigerung in einen zwölftaktigen mächtigen Orgelpunkt ausmündet. Breite Akkorde bekräftigen und beschliessen das Ganze. In diesem Chor hat der musikalische Ausdruck seinen Höhepunkt erreicht. In religiöser Entzückung steigert sich der Affekt zur Exstase. Man möchte dem Tonstücke die Worte unterlegen: Selig im Glauben!

Ein Rezitativ für Bass (D-moll $^4/_4$) steht an vorletzter Stelle. Sehr wichtig ist, dass in ihm ein Motiv der Altarie — die Stelle „bis in Tod" hier noch einmal zitiert wird, und zwar bei den gleichen Worten; ein Beweis dafür, wie sehr diese Stelle Becks Innerstes bewegte. Mit kraftvollen, von edler Würde getragenen Koloraturen schliesst das Rezitativ.

Ein einfach harmonisierter, wuchtiger Choral, der den ritterlichen Rhythmus durchführt, krönt das grandiose Werk, in dem wir Scharfsinn und Gemütstiefe in hohem Masse vertreten sahen.

Im Verlaufe der Behandlung der sieben Kantaten haben wir des öfteren Gelegenheit gehabt, auf den Einfluss zweier Komponisten zu verweisen: Telemanns und Bachs. Dass Beck mit beiden Fühlung hatte, erwähnten wir früher. Uebrigens könnte man noch mehr Belege für eine Einwirkung ihrer Kunst anführen; aber das Gesagte mag genügen,

um zu beweisen, dass Telemann und Bach Heinrich Valentin in allererster Linie beeinflussten.

Erst in zweiter Linie wären eventuell anzuführen:

Die Mannheimer — wie ja Beck in einem Konzert Stamitz und Cannabich aufführte —;

ferner Graun, den Beck in einem Konzert ebenfalls einmal zu Wort kommen liess;

und endlich Hasse, den unser Meister vielleicht als Opernkomponisten in Frankfurt kennen gelernt haben dürfte.

Wir sind jedoch eigentlich nicht in der Lage, direkten Einfluss der namhaft gemachten Meister nachzuweisen.

Eher glaubhaft erscheint eine Beeinflussung durch die italienische Oper (besonders Pergolese), das französische Ballet, sowie vor allem die italienische Kammermusik.

Unter welchen Einflüssen Beck in seiner Lauterbacher Schaffensperiode gestanden hat, ist nach dem einen kurzen Notenmanuskript schwer zu beurteilen, zumal da äussere Dokumente, wie wir sahen, völlig fehlen. Vielleicht ist jedoch die Hypothese nicht ungerechtfertigt, dass der seit 1709 im nahen Darmstadt tätige Christoph Graupner einen gewissen Einfluss auf Becks damaliges Schaffen gewann, was wir natürlich heute, wo uns nur die eine Kantate dieser Periode erhalten ist, nicht mehr nachweisen können.

Wir haben Heinrich Valentin Beck in seinen Werken kennen gelernt und sahen, dass ihre Quantität in keinem Verhältnis steht zu ihrer Qualität.

Wir haben Heinrich Valentin Beck in seinen Werken als Musiker kennen gelernt.

Wir verwiesen des öfteren auf seine schönlinige Melodik, auf seine oft kühne Harmonik, auf seine kraftvolle Rhythmik; wir staunten über seine interessante Chromatik; wir führten die Instrumentation des „Garten" von Brockes als eine „moderne" an; wir bewunderten seine Deklamation, die Architektur seiner Werke und seine scharfsinnige Kontrapunktik.

Wir haben Beck in seinen Werken ferner als Künstler kennen gelernt; als feinfühligen Psychologen, als Tonmaler gewaltiger Bilder, als gestaltenden Dichter.

Wir haben Heinrich Valentin Beck in seinen Werken schliesslich als Persönlichkeit kennen gelernt:

als eine tiefernste und innerlich von Leiden zerrissene Persönlichkeit; eine Persönlichkeit, die „dem Tod oft ins Auge geschaut hatte“ (2), und dadurch ernst geworden war. Die Vorstellung der Erde, als eines finsteren Tales, in dem die Schar der Pilgernden angstvoll dornenvolle Pfade wandelt, ward unserem Meister mit der Zeit zur Weltanschauung. Wir verstehen die Persönlichkeit Becks, wenn wir sein inneres Leiden begreifen.

Wenn eine Persönlichkeit in sich den Glauben und die Kraft fühlt, in der Kunst als einer inneren Notwendigkeit ihre Seelenkonflikte auszulösen, dann nennt man sie eine künstlerische Persönlichkeit.

Und als solche möge Heinrich Valentin Beck in die Geschichte der Musik eingestellt werden!

Verzeichnis der archivalischen Quellen und Angabe ihrer Abkürzung.

In Frankfurt:

Akten betreffend Religion und Kirchenwesen (Stadtarchiv) = Rel. u. Kchenwesen.
Bürgerbücher (Stadtarchiv) = B. B.
Konsistorialakten Frankfurt (Stadtarchiv) = K. A. Fr.
Konsistorium Acta die Kirchenkapelle betreffend (Stadtarchiv) = K. K.
Konsistorialprotokoll Frankfurt (Stadtarchiv) = Kp. Fr.
Ratsprotokolle Frankfurt (Stadtarchiv) = Rp. Fr.
Ratssupplikationen (Stadtarchiv) = Spl.
Stadtrechenbücher (Stadtarchiv) = Strb.
Sterberegister Frankfurt (Standesamt) = Sterbereg. Fr.
Testamente (Stadtarchiv).
Untergewölb (Stadtarchiv) = Ugb.
Acta ecclesiastica (Predigerministerium) = Act. eccl.
Predigerministeriumsprotokoll (Predigerministerium) = Pr. Pr.
Rechnungen der St. Peters-Musikkasse. (Predigerministerium).
Protocollum Judiciale (Stadtarchiv) = Pr. Jud.

In Hanau:

Kantoratsakten (Staatsarchiv Marburg) = Kt. A. H.
Acta die musicalische Capelle betreffend (Staatsarchiv Marburg) = A. Mus. H.
Konsistorialprotokoll in Hanau (Staatsarchiv Marburg) = K. Pr. H.

In Lauterbach:

Freiherrlich Riedeselsches Sammtarchiv = Riedesel.
Kirchenbücher.
Ratsprotokoll = Rp. L.
Stadtrechnungen.

In Maar:

Chronik des Pfarrers Dieffenbach 1749 (Pfarrhaus).
Kirchenbücher.

Immatrikulationsregister der Universitäten:

Giessen, Halle, Heidelberg, Jena, Leipzig, Marburg, Tübingen und Wittenberg.

Kirchenbücher der Pfarreien:

Felda, Gross-Fahner (= Gr. Fr.), Herchenhain.

Verzeichnis der gedruckten Quellen und Angabe ihrer Abkürzung.

Allgemeine Deutsche Biographie = A. D. B.

Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste, Ersch und Gruber, Leipzig 1888 = Ersch u. Gruber.

Biographisches-bibliographisches Quellen-Lexikon von Robert Eitner = Eitner.

Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste. 31. Band, Joh. Heinr. Zedler Anno 1742 = Zedler.

Musiklexikon von Hugo Riemann.

Joh. Seb. Bach von Philipp Spitta, Leipzig 1873—1880 = Spitta.

Der evangel. Kirchengesang von Karl von Winterfeld, 1843—1847 = Winterfeld.

Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Jahrg. 28. Bd. „Georg Philipp Telemann" von Max Schneider (1907) = D. d. T.

Geschichte der Musik in Frankfurt von C. Valentin; Frankfurt 1906 = Valentin.

Frankfurter Konzertchronik von Dr. Karl Israel (Neujahrsbl. des Vereins f. Gesch. u. Altertumskunde in Frankfurt 1876) = Israel.

Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche von Dr. Karl Israel (Gymnasialprogramme 1872) = Israel-Katalog.

Wolfgang und Cornelia Goethes Lehrer von E. Mentzel; Leipzig 1909 = Mentzel.

Frankfurter Gymnasialprogramme (Lessinggymnasium).

Frankfurter Ratskalender (Stadtarchiv).

Frankfurter Frag- und Anzeige-Nachrichten (Stadtbibliothek).

Frankfurter Oberpostamtszeitung (Stadtbibliothek).

Das katholische deutsche Kirchenlied von Meister und Bäumker = M. u. B.

Buxtehude, Händel und Bach von Max Seiffert im Jahrbuch Peters 1902 = Seiffert.

Heinrich Schütz' Leben und Werke von Philipp Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze = Spitta (Schütz).

Liturgisch-musikalische Geschichte des evangelischen Kirchengesangs von R. von Liliencron, Schleswig 1893 = Liliencron.

Anmerkungen.

Kapitel I.

1. Sterbereg. Maar 17. März 1738.
2. Taufreg. Gr. F. 4. März 1685.
3. Sterbereg. Gr. F. 7. März 1685.
4. Taufreg. Gr. F. 19. Dezember 1686.
5. Taufreg. Gr. F. 14. Mai 1689.
6. Sterbereg. Gr. F. 6. Oktober 1692.
7. Sterbereg. Gr. F. 29. Juli 1694.
8. Taufreg. Gr. F. 28. Februar 1690.
9. Taufreg. Gr. F. 29. März 1688.
10. Sterbereg. Gr. F. Dom. 11. Trin. 1690.
11. Riedesel Abt. 55 Nr. 8.
12. Riedesel Abt. 55 Nr. 8.
13. Riedesel Abt. ad 55 Nr. 7 und 8.
14. Riedesel Abt. ad 55 Nr. 21.
15. Riedesel Abt. ad 55 Nr. 8.
16. Sterbereg. Maar 24. Februar 1731.
17. Kirchenbuch Herchenhain für 1662—79 fehlt; jedoch beweist Konfirmandenregister 1682, dass „Anna Maria Felssingin, des Pfarrers Tochter" i. J. 1671 geboren wurde.
18. Taufreg. Maar 20. September 1696. (In Maar, Herchenhain und Lauterbach ist die Trauung der Eltern nicht verzeichnet.)
19. Kt. A. H. S. 149.
20. Taufreg. Maar 20. Juni 1701.
21. Taufreg. Maar 23. November 1704.

Kapitel II.

1. Ersch und Gruber S. 270 unter „Lauterbach".
2. Zedler Bd. 31. S. 1533—34.
3. Kt. A. H. S. 151.
4. Riedesel Abt. 54 A Nr. 23.
5. Riedesel Abt. 54 A Nr. 23.
6. Kt. A. H. S. 147.
7. A. D. B. 17. Bd. S. 602 ff. und 4. Bd. S. 431 ff.
8. Riedesel Abt. 54 A. Nr. 23.
9. Rp. L. 19. Juni 1719.
10. Taufreg. Felda 1. Mai 1695.
11. Sterbereg. Felda 8. April 1697.
12. Pr. Jud. Jg. 1744 S. 147, 185—187; Jg. 1745 S. 4.
13. Rp. L. 20. Juli 1724.

14. Taufreg. L. 25. März 1721.
15. K. A. Fr. „Verlobungen“ 1745 unter „Beck“ 34.
16. Sterbereg. L. 6. August 1722.
17. Riedesel Abt. 54 A. Nr. 23.
18. Rp. L. 22. November 1727.
19. Rp. L. 8. März 1728.
20. Riedesel Abt. 54 A Nr. 23.
21. Rp. L. 22. November 1728.
22. Sterbereg. Maar 24. Februar 1731.
23. vgl. 15.

Kapitel III.

1. Kt. A. H. S. 145.
2. Kt. A. H. S. 147.
3. Kt. A. H. S. 149.
4. Kt. A. H. S. 151.
5. Kt. A. H. S. 154.
6. Kt. A. H. S. 155.
7. Kt. A. H. S. 165.
8. Kt. A. H. S. 165.
9. Kt. A. H. S. 169.
10. Kt. A. H. S. 175.
11. K. Pr. H. 21. Juli 1734 Nr. 389.
12. Kt. A. H. S. 177.
13. Kt. A. H. S. 179.
14. Kt. A. H. S. 181.
15. vgl. Kp. II 15.
16. K. K. Vol. 16 Nr. 15.
17. Rp. Fr. 31. Mai 1737.
18. A. Mus. H. Lit G. Nr. 26 S. 12.
19. K. K. (ohne Sign.; desgl. bei folgenden Angaben ohne Bezeichnung).
20. Kp. H. 5. Januar 1735 Nr. 12.
21. A. Mus. H. Lit G. Nr. 26 S. 12 u. 17.
22. K. K.
23. K. K.
24. Kt. A. H. S. 202. Kp. H. 9. Oktober 1737 Nr. 586.
25. Kp. H. 18. Dezember 1737.

Kapitel IV.

1. Die folgenden Angaben sind entnommen aus Valentin.
2. K. K. Vol. 15 Nr. 4.
3. Desgl. u. Strb. Fr. 18. Januar 1738.
4. Spl. 3. Juni 1738.

5. K. K.
6. K. K. Fasz. I 65 und 68.
7. Strb. Fr. 1743 (16. März) — 1758.
8. vgl. 6.
9. Act. eccl. „Gymnasium“ Nr. 16.
10. Sterbereg. Maar 17. März 1738.
11. K. K. Fasc. I 19.
12. K. K. „Excerpta“.
13. Mus. 107.
14. Rp. Fr. 16. Mai 1752.
15. Rp. Fr. 4. Mai 1734.
16. Kp. Fr. 25. August 1740.
17. K. K. Fasc. I 25.
18. Rel. u. Kchenwesen XIII S. 272.
19. Predigerm. „Rechnungen der St. Peters-Musikkasse von den Jahren 1675—1709“.
20. Valentin S. 193.
21. Israel-Katalog; Valentin.
22. vgl. Kp. II 15.
23. Kp. Fr. 19. Juli 1745.
24. Decretum in Consistorio 20. Oktober 1746.
25. vgl. 12.
26. Rel. u. Kchenwesen XIV S. 100 u. Spl. 1752 (Jul.—Sept.) S. 13.
27. „Testamente“ 1744 Beck et uxor (1741) und 1758 Nr. 25.
28. Spl. 29. Juli 1751.
29. K. K.
30. Act. eccl. XIII „Gymnasium“ Nr. 37.
31. K. A. Fr. I. Bd. S. 40.
32. K. K. Fasc. I 50.
33. Sterbereg. Fr. 1758 (S. 484).
34. K. K. (Bewerbung Seiberts um Becks Stelle!)
35. Sterbereg. Fr. 1758.

Sambstag d. 15. do. (April)

Beck, H. Henrich Valentin, Burger und Capellvicedirector, aet. 61 Jahr (muss heissen 60).

36. vgl. Kp. II 15.
37. Mentzel S. 27.

Kapitel V.

1. Die kurz nach Abschluss dieser Arbeit erschienene Jubiläumsgabe für Rochus von Liliencron (Kretzschmar) enthält einen Aufsatz von Süss, der die Existenz Beckscher Musikalien auf der Frankfurter Stadtbibliothek kurz bestätigt.
2. vgl. Kp. II 15.

Beilagen.

Beilage 1.

K. K.

pt. d. 27. Oktober 1740.

Species facti,

Mein

Johann Balthasar König,

der Zeit Kapell-Directoris

und Cantoris,

Contra den Chor-Schüler

Bixel.

Species facti,

Die exorbitans und scandaleuse Aufführung des Chor-Schülers Bixels betreffend; aufgesetzt, und E. Preisswürdigen und Hochzuvenerirenden Consistorio gehorsamst überreichet von Endes Benennten.

Als ich letzt verwichenen Donnerstag früh, war der 20. Octobr. die Leiche der Frau Fuchssin seel. aufm Römerberg zu bedienen hatte, und mit dem Chor vor dem Sterbhauss sunge, schneutzte sich dieser Bixel ohne Schnupff-Tuch nach einer baurenmässigen Arth mit der blossen Hand, und warffe, als ich eben an ihm vorbey gienge, s. v. einen grossen Glumpen des Nasen-Unraths auf die Erde. Dieses verwiese ihm und sagte: „Ey, dass steht übel, das ist gantz contra Mores, zumahl von einem solchem Pursch wie ihr seyd! wenns ein kleiner Jung gethan hätte, wollte ichs ihm für einen Unverstand zurechnen, ihr aber, seyd ein erwachsener Mensch, und ein Primaner.“ Er sahe mich gantz bosshafft und voller Eifer an, und sagte: „Was habt ihr mir zu befehlen und mich zu reprimandiren? Ich sagte: „Ihr stellt euch ja recht flegelhafft. Er fragte mit den zornigsten Geberden: „Was? Wen meynt ihr? Ich replicirte: „Wen werde ich anders meynen, als euch garstigen Rotz-Flegel!

Hierauf sprung er auf mich loss, und sagte: „Ihr mögt selber ein Rotz-Flegel seyn. Hierauf übernahm mich der Eifer, hub die Hand auf, und tät, als wollte ich nach ihm schlagen; er aber wich zurück, und schlug ebenfals nach mir; und solang ich die Hand in die Höhe hielte, so lang hielte er ebenfals seine Hand gegen mir in der Höhe, um nach mir zu schlagen. „Was! sagte ich, „solte ein solcher Pursch gegen seinen Vorgesetzten, und gegen einen Mann, der von E. hohen Obrigkeit in Eyd und Pflicht genommen ist, also verfahren? und wisset: Was ihr gegen mir thut, das thut ihr gegen meine vorgesetzte hohe Obrigkeit, denn ich stehe hier nicht für mich, sondern im Nahmen eines Hohen und Preisswürdigen Consistorii. Und hiermit sage ich euch: „gehet weg vom Chor! Er sagte voll Grimm und Eifer: „Ihr habt mir nichts zu befehlen, ich bleibe absolute da stehen, und trotz dem, der mir solches verbiethet. „So! sagte ich, „wisst ihr nicht, dass von E. Preisswürdigen Consistorio ich euch und dem gantzen Leichen-Chor durch den Herrn Rectorem vorgestellet worden bin? Er sagte: „Ich bleib absolute da stehen, und ihr habt mir nichts zu befehlen. Dieses that er und blieb ohne zu weichen stehen, fienge an mit seinen neben ihm stehenden Cammeraden zu plaudern, und beständig gegen mich zu Hohnlächeln, und dieses, so lange die Leichen Procession währete.

Der reformirte Leichen-Bitter, H. Cramer, der solches alles mit ansahe, sagte zu mir: Behüte Gott! wie geht der Pursch mit ihm um! so hätte ich unmöglich an mich halten können, wenn mir das geschehen wäre; die Praefecten haben bey denen Buben weit mehr Authorität als er, denn diese schlagen gleich drauf loss; So möchte der Guguck Cantor seyn!

Um aber keine weitere Folgen und Aufsehen der Leute zu machen, schwieg ich still, und ertrug solches mit Gelassenheit. Nach der Leiche gieng sogleich zu dem Herrn Rectori, und erzehlte Ihm den gantzen Verlauf; worauf er alsobald sagte: „O! der Bixel ist ein grund-böser Pursch.

Er hat schon als ein Tertianer seinen vorgesetzten Praefectum geschlagen, u. vielerhand Insolentien begangen, diese Frevelthat und Bossheit ist billich exemplarisch zu strafen: Denn thut dieses ein Primaner, was dürfften alsdann Exemten und Praefecten thun, wenn solches ungestrafft bleiben sollte.“ Hierauf hat ihm der Hh. Rector das Chor untersagt, und auf 8 Tage lang suspendirt, ihm auch zugleich anbefohlen: Er solle wegen solcher Bossheit und an mir begangenen Frevelthat in Gegenwart des gantzen Chors mir depreciren. Solches aber will er durchaus nicht eingehen, ist auch am Sonntag Nachmittags gegen den Befehl des Hhn. Rectoris würckl. wieder zur Gassen-Leiche in der Tönges Gasse gekommen. Als ich ihn ersahe, sagte zu ihm: „Hat euch der Herr Rector nicht befohlen vom Chor zu bleiben? Er antwortete: „Der H. Rector hat mir nichts zu sagen. „Was! sagte ich, auch der H. Rector hat euch nichts zu befehlen? Er replicirte und leugnete solches den Augenblick mir ins Angesicht, und sprach: „Wer sagt das? soll ich das gesagt haben?“ Als ich dieses leugnen hörete, und seine grausame Bossheit sahe, liess ich es abermahl hierbey bewenden, um kein Aufsehen unter dem vielen Volck, das eben aus der Barfüsser Kirche kam, zu machen, und ertrug solches mit abermahliger Gelassenheit, und beschlosse bey mir: Weil er auch dem Hn. Rectori nicht gehorsamen will, solches E. Hohen und Preissw. Consistorio unterthänig und gehorsamst klagend vorzutragen; Wie ich dann solches hiemit in unterthänigem und gehorsamsten Respect nochmahlen thue, und gantz devotest bitte, E. Hoch und Preisswürdiges Consistorium wollen mich gegen diesen bosshafften Bixel schützen, und in derjenigen Authorität, worein dieselbigen mich hochgeneigt gesetzet, kräfftigst manteniren und erhalten; wofür in aller submission Zeit Lebens beharre

Eines Hohen und Preisswürdigen Consistorii
unterthänig- u. gehorsam- treuer
Johann Balthasar König
p. t. Director Musices
und Cantor.

Beilage 2.

Testamente 1758 Nr. 25.

Mein

Heinrich Valentin Beck, Vice- Capell-Directoris alhier zu Franckfurt am Mayn letzter und liebster Wille.

mppria

Im Nahmen der Heiligen Dreyfaltigkeit. Amen.

Nachdem ich Heinrich Valentin Beck „Vice-Capell-Director alhier in Franckfurt am Mayn, mit meiner seel. Eh„frauen Catharina Beckin, geb. Riemin von Felda, nach der Liebe, womit Christl. Ehe„Leuthe einander zugethan sind, eine reciprocirliche letzte und liebste Willens „Verordnung bey gesunder Vernunft und Leibes Kräften wohlbedächtl. und ungezwungen in zierlicher Form Rechtens aufgesetzt; so habe nunmehro in meinem einsamen Wittwerstande ebenfalls diesen meinen ernstlichen letzten Willen, um dadurch allem künftigen Hader u. Streit für zu biegen bey gesunder Vernunft u. Leibes Kräften wohlbedächtl. u. ungezwungen in zierlr. Form Rechtens aufgesetzt, wie das nach Ordnung und Gewohnheit unser Stadt oder sonsten meinen Rechten allerbest Kraft u. Macht haben kan, in Form u. Maas wie folgt.

1. Weilen in dem 2ten §. des dem Testamento reciproco angehängten Codicils ausdrückl. u. mit trockenen Worten enthalten, So ferne nehmlich das überlebende keine andere Verordnung machet; so mache ich hierdurch diese klare und deutliche neue Verordnung, wie ich es nach meinem in Gottes Händen stehenden Leben gehalten haben will. Solchem nach soll
2. Der H. Pfarr Schissler in Wallau, ohnweit Marburg, Hochfürstl. Hessen „Darm-städt. Gebiets, ein Anverwandter von Seiten meiner seel. Frauen, oder dessen Kinder 100 fl, sage Ein Hundert Gulden Rheinisch von dem in Felda noch ausstehenden wenigem Capital, als ein Legat bekommen.

Dafern Er der H. Pfarr oder seine Kinder aber sich solten gelüsten lassen, ein Wort dargegen zu reden, so soll Er und die Seinigen, zumahl da Er nach § 3tio des Codicills schon durch den in Giesen gesuchten zweymaligen Arrest meiner Erbschaft sich seiner Succession verlustig gemacht hat, gar keinen Pfennig bekommen, sondern diese 100 fl Rheinisch sollen meinem Vetter Johann Wilhelm Beck, dem ältisten Sohn meines seel. Bruders Johann Ernst Beck, weyl: treufleissigen Pfarrers Eigelssdorf, im Amte Nidda, Hoch-Fürstl. Hessen-Darmstädt. Gebiets, ausgezahlet werden.

3. Dem Sang-Meister am Gymnasio in Nimägen unter denen HH. General-Staaten in Holland, benant. H. Johann Conrad Lissberger, einem Anverwandten von meiner seel. Frauen, oder dessen Kindern legire ich 100 fl, sage Ein Hundert Gulden Rheinisch, solte Er oder dieselbe aber sich gelüsten lassen, ein Wort gegen dieses wohlbedächtl. verfasste Testament einzuwenden, sollen Er und die Kinder dieses Legati verlustig seyn, im Gegentheil sollen diese Hundert Gulden denen beyden andern Söhnen meines seel. Bruders, nehml. dem Justel und Ernst Beck zufallen.

4. Im übrigen setze hiemit zu meinen wahren Erben α) meines lieben Bruders Johann Ernst Beck, gewesenen Pfarrers in Eigelssdorf, Hochfürst. Hessen-Darmstädt. Amtes Nidda, hinterlassene 5 Kinder, ohn abzügl. dessen, was ihnen bereits in meinem Leben gutes gethan, β) meiner seel. Schwester Annae Christinae, des noch lebenden H. Schwagers August Geiss, Stadtschreibers in Ullrichstein, Hochfürstl. Hessen-Darmstädt. Gebiets, gewesenen Eheliebsten, zwey nachgelassene Kinder, γ) meine noch lebende Schwester Anna Maria, H. Praeceptoris Georg Heinrich Arnold in Mahra, Hochfreyherrl. Riedeselischen Gebiets Eheliebste, in drey Stämme zu drey gleichen Theilen ein.

5. Meine Sack-Uhr, meine silberne Tabattiere, meine wenige Bücher legire ich dem ältisten Sohn von Eigelssdorf, Wilhelm Beck.
   Den Pariser silbernen Degen und das Diamantene Ringelgen legire ich dem 2ten Eigelssdorfer Sohn Justel Beck.
   Den Franckfurter silbernen Degen aber und den mit einem rothenCarniol beschlagenen Stock legire ich dem dritten Eigelssdorfer Sohn Ernst Beck.
   Meine Kleider samt Ober- und Unter-Hemden sollen die drey Eigelssdörfer Söhne ohne Ausnahme in drey gleiche Theile theilen.
   Meine Musicalia sind dem Justel und Ernst Beck von Eigelssdorf in 2 gleichen Theilen verordnet.
   Das grössere Clavicord ist dem Justel Beck, und das kleinere dem Ernst Beck legiret.
   Dessgleichen soll der Justel Beck die Erfurter Gotmanshäuser Bratsche, welche ich ehemals von Eigelssdorf mit hieher genommen, nebst der besten Violine zu sich nehmen. Die Augspurger Viol d'amour aber in einem schwartzen Futral nebst dem Bogen ist dem Ernst Beck legiret.
6. Mein Halb Dutzt silberne Löffel Messer und Gabel, Augspurger Prob, den silbernen Vorleg Löffel, die 2 silberne Saltz Kängen, u. die 6 silberne Thee-Löffelgen samt dem silbernen Zängelgen wie 2 Hände geformet, sollen die 5 Eigelssdorfer Kinder in 5 gleiche Theile theilen.
7. Meine Schildkrotene Tabattiere und meine silberne Schuh Schnallen samt den silbernen Chattix-Schnallen soll mein H. Schwager Geiss von Ullrichstein haben.
8. Soll mein Jgfr Götgen Catharina Henrietta Geissin in Ullrichstein 100 fl sage Ein Hundert Gulden Rheinisch als ein Praelegat haben.
9. Mein Kugel-Ringelgen soll der ältisten Jgfr. Baass, Barbara Arnoldin von Mahra zugestellet werden.

10. Der Jgfr. Maria Margaretha Schultz von Hanau legire ich wegen ihrer bey mir sorgfältig u. treu-geführten Hausshaltung u. Gottesfurcht erstlich 300 fl, sage Drey Hundert Gulden Rheinisch, welche ihr von Sr. Hoch Edelgeb Dem Hochfürstl. Hessen-Darmstädt. Amtmann S. T. Herrn Johannes Petri, als meinem Hertzl. geliebten Herrn Vetter, oder dessen Herrn Successore aus dem in Rüsselsheim stehenden kleinen Capital sollen bezahlet werden.

    Ferner sollen ihr die meinigen mein völliges Bette u. was dazu gehöret, samt dem Vorhang, u. 4 Paar Leihn Tücher einhändigen. Dessgleichen sollen sie ihr 6 zinnen Saltzkängen, 6 feine Servietten u. meinen Nussbaumenen Schranck ohnweigerl. abfolgen lassen. Item legire ich ihr das eintzele Gesteck Messer Löffel u. Gabel Augspurger Prob, den Sorgsessel, 6 grün beschlagene Stühle nebst dem grossen Spiegel dem Tisch u. Thee-Tisch u. 2 weissen Vorhängen, 6 Handtücher, 2 Tischtücher, den Suppen Komp, eine Bibel, Arnds Christenthum u. Ottonis Krancken Trost. Solte aber die gedachte Jgfr Maria Margaretha Schultzin mich nicht überleben, sollen obgedachte Drey Hundert Gulden Rheinisch nebst dem gedachten Haussrath ihre jüngste Schwester Johanna Maria Bouillon, geb. Schultzin zu Hanau wohnhaft, oder deren Kinder erben, u. zwar in Rüsselsheim.

11. Mein liebes Jungfer Götgen in Rüsselsheim, Catharina Henrietta Petri, des sel. H. Amtschreibers Wilhelm Christian Petri; im Hochfürst. Hessen-Darmstädt. Amt Stornfelss, nachgelassene Jungfer Tochter, dermahlen bey S. T. Herrn Amtmann Petri zu Russelsheim befindlich, soll hierdurch 50 fl, sage Fünfzig Gulden Rheinisch von mir legiret haben, welche demselben 4 Wochen nach meinem Tode aus dem in Rüsselsheim stehenden Capital bezahlet werden sollen.

Diese meine letzte Willens Erklärung nun habe ich zu desto mehrer Bekräftigung in Duplo, davon das eine bey

Sr. Hoch Edelgeb. dem S. T. Herrn Hof-Rath Ruprecht auf der Schäfer Gasse, das andere aber in meiner Verwahrung befindlich ist, eigenhändig unterschrieben, mit meinem gewöhnl. Pettschaft besiegelt, wie auch durch drey von mir hierzu erbethene Herren des hiesigen Hochlöbl. Magistrats als Zeugen unterschreiben und ihre gewöhnliche Pettschaften beydrucken lassen.

Sollte aber dieser mein letzter Wille nicht in Form einer zierlichen letzten Willens Erklärung, ob irgend eines Gebrechen, Mangel der Solennitaeten oder Umständen der strengen Rechten bestehen können, so will ich, dass derselbe dennoch als eine donatio mortis causa, donatio inter vivos, Testamentum nuncupativum, fidei commissum, Codicill oder jedweder anderer letzter Wille, wie Er der Rechten und Gewohnheiten wegen zum beständigsten und kräftigsten seyn kan, gelten und kräftig seyn soll und mag.

So geschehen Franckfurt den 30 Octobr. 1750.

Heinrich Valentin Beck, bekenne, dass hierinnen mein letzter und liebster Wille enthalten.

Solten sich auch dieser meiner letzten Willens Verordnung ein oder mehrere Zettel von meiner eigenen Hand ge- oder unterschrieben bey gelegt befinden, so ist mein Wille, dass dieselbe von eben der Kraft und Würckung seyn sollen, als wann sie von Wort zu Wort dem Testament selber einverleibt wären.

Franckfurt den 30 Octobr. 1750.

Heinrich Valentin Beck, bekenne, dass hierinnen mein letzter und liebster Wille enthalten.

Nachdem ich unterschriebener diese meine letzte Willens Verordnung ohne Beysein derer requirirten HH. Zeugen schon unterschrieben, so habe hierdurch nochmahlen in deren Gegenwart meine Unterschrift wiederhohlen wollen.

Heinrich Valentin Beck als Testator.

Franckfurt den 30 Octobr. 1750.

(Siegel Becks)

J. W. Textor, Reichs- und Stadt-Gerichts-Schultheiss, als erbettener Testaments-Zeuge.

(Siegel Textors)

R. S. von Klettenberg Schöff und des Raths alss erbetener Testaments Zeuge.

(Siegel von Klettenbergs)

Johann Friedrich von Uffenbach des raths als zu diesem Testamente erbettener Zeuge.

(Siegel von Uffenbachs)

Dass Herr Capell-Director, Beck, in vorstehender Herren des Raths mein- und von mir Subrequirirter Herren Zeugen Gegenwart, obige Schrift in duplo produciret, darinne seinen letzten Willen enthalten zu seyn declariret, hochermeldte Herren und mich dessen Zeugen zu seyn erbethen, er hierauf, und, nach ihme die Herren Zeugen würcklich unterschrieben und besiegelt, auch, auf mein Anfragen, Hand und Siegel recognosciret haben, solches alles auch uno et continuo actu vollzogen worden seye, attestire mit eigener Hand, vorgedruckten Notariat-Sigel und gewöhnlichen Pettschafte

ich

Philippus Jacobus Scherer. Notar
Publ. jurat. approb. et immatric.

(Siegel Scherers)

Johann Christoph Ruprecht Dr als Zeuge.

(Siegel Ruprechts)

Gottfried Wilhelm Müller Med Dr. als Zeuge.

(Siegel Müllers)

Beilage 3.

Testamente 1758 Nr. 25.

Ich Heinrich Valentin Beck, Bürger und Vice-capell-Director allhier zu Franckfurt am Mayn, bekenne hiermit Kraft dieses, aldieweilen ich in der von mir den 30ten Octobr. 1750. verfertigten letzten Willens-Verordnung mir ausdrückl.

vorbehalten, dass wenn sich etwa gedachter solcher meiner letzten Willens-Verordnung ein oder mehrere Zettel von meiner eigenen Hand ge- oder unterschrieben beygelegt befinden würden, dieselbigen alsdann von eben der Kraft und Würckung seyn solten, als wenn sie von Wort zu Wort dem Testament selber einverleibet wären, so verordne ich hiermit und in Kraft dieses Vorbehalts

1. Dass zwar die §. 4. bemelte drey Haupt- und wahre Erben, nehmlich α) meines seel. Bruders Johann Ernst Beck gewesenen Pfarrers in Eigelssdorf, Hochfürst Hessen-Darmstädt. Amtes Nidda, hinterlassene 5 Kinder, ohnabzüglich dessen, was ihnen bereits bey meinem Leben gutes gethan, β) meiner seel. Schwester Annae Christinae, des noch lebenden H. Schwagers August Geiss, Stadtschreibers in Ulrichstein, Hochfürst. Hessen-Darmstädt. Gebiets, gewesenen Eheliebsten, zwey noch lebende und nachgelassene Kinder, γ) meine noch lebende Schwester Anna Maria, H. Praeceptoris Georg Heinrich Arnolds in Mahra, Hochfreyherrl. Riedeselischen Gebiets, Eheliebste, und nota bene deren 6. Kinder, meine wahre Erben seyn und bleiben sollen, nicht aber in drey Stämmen zu drey gleichen Theilen die Erbschaft derer wenigen Capitalien bekommen, sondern die sämtl. Kinder derer drey Stämme in 13 gleichen Theilen, oder in so viel Theilen als Kinder am Leben seyn werden, die Erbschaft derer wenigen Capitalien unter sich vertheilen sollen.
2. Dass der Justel Beck von Eigelssdorf ohne Wiederspruch mein grosses Braunschw. Clavicordium erben soll.
3. Dass das §. 10 meines Testaments der Jungfer Schultz von Hanau verschafte Legat hierdurch in so weit geltend seyn soll, dass ihr, im Fall sie mich überleben solte, nur 200 fl sage Zwey Hundert Gulden Rheinisch in Rüsselsheim bey Amte, derselben völliges Bett u. was darzu gehöret, samt dem Vorhang, 4 Paar Leihn Tücher, 6 Handtücher, 2 Tisch-Tücher, 4 veine Servietten und 4 grobe Servietten, dessgleichen 6 zinnerne Teller, 2 zinnerne

Schüsseln Mittelgattung, ein Zinnen-Leuchter, ein zinnen Saltzkängen, das silberne Gesteck Löffel Messer u. Gabel in einem eintzelen Futral Augsp. Prob, ein silbern Theelöfelgen Hanauer Prob, ein Tisch u. das Thee Tischgen, der Suppen Komp, eine Bibel, Arnds Christenthum und Ottonis Krancken-Trost, von den meinigen ohnweigerlich zu gestellet werden sollen.

Den Nussbaumenen Kleider-Schranck, den grossen Spiegel, die grüne Stühle, 6 an der Zahl, den Sorge-Sessel und übriges Weissgeräth sollen die meinigen zu sich nehmen, weil ich nicht sehe, wozu sie es solte gebrauchen können. Solte aber die Jgfr Maria Schultz mich nicht überleben, so soll ihre substituirte Schwester Johanna Maria Bouillon von Hanau und deren Kinder keines Weges in der Erbschaft succediren, sondern es soll nach meinem Ableben alsdann alles an die meinigen fallen.

Wie ich dann zu desto mehrerer Bekräftigung so wohl meiner gantzen letzten Willens-Verordnung in genere als auch derer in diesem Beylag Zettul enthaltenen Puncten, in specie die bey dem 2. u. 3.ten § o meines Testaments angehängte poenalclausel nicht nur noch mahlen confirmire sondern auch dahin extendire, dass in genere alle u. jede, welche sich gelüsten lassen, gegen diese meine Verordnung nur das geringste einzuwenden, eo ipso ihrer Succession verlustig seyn und von meiner Verlassenschaft gantz und gar ausgeschlossen seyn sollen. Sonsten aber und in allem übrigen lasse ich es bey dem allerdings verbleiben, wie ich es in meinem Testament verordnet habe. Zu desto mehrer Bekräftigung habe ich diesen Beylag Zettel nicht allein mit meiner eigenen Hand ge- sondern auch unterschrieben, und mein gewöhnliches Pettschaft beygedruckt.

So geschehen Franckfurt den 4. Novembr. 1757.

(Siegel Becks.) Heinrich Valentin Beck.

mppr.

Beilage 4.

Act. eccl. Tom VII unter „Kirchenmusik“ Nr. 79.

Psalm C v 1—2

Jauchzet dem Herrn alle Welt. Dienet dem Herrn mit Freuden. Kommt für sein Angesicht mit Frohlocken. Kommt lasst uns auf den Berg des Herrn gehn, zum Hause des Gottes Jacob, dass er uns lehre seine Wege, und wir wandeln auf seinen Steigen.

Aria.

Herr! sende deinen guten Geist,
Der uns den Weg zum Rechten weist,
So können wir nicht fallen.
Pflantz uns dein Wort der Weissheit ein!
Lass diss des Lebens Vorschrift seyn,
So treffen wirs in allen.

Choral.

Beschirm die Policeyen
Bau unsrer Herren Thron!
Dass Sie und wir gedeihen
Schmück als mit einer Cron
Die Alten mit Verstandt
Mit Frömmigkeit die Jugend
Mit Gottesfurcht und Tugend
Das Volk im gantzen Land.

Suchet das Gute und nicht das Böse, auf dass ihr Leben haben möget. So wird der Herr, der Gott Zebaoth bey euch seyn, wie ihr rühmet.

Hasset das Böse und liebet das Gute. Bestellet das Recht im Thor, so wird der Herr, der Gott Zebaoth, den übrigen in Joseph gnädig sein.

Aria.

Wer Gott alzeit für Augen hat
Besitzt das grösste Glück auf Erden.
Wo man auf das Gute denkt
Und das Hertz vom Bösen lenckt,
Da erfolget in der That
Wie man in Gott vergnügt und ewig froh kann werden.
Wer Gott allzeit für Augen hat
Besitzt das grösste Glück auf Erden

Die Gnade des Herrn währet von Ewigkeit zu Ewigkeit über die so Ihn fürchten, und seine Gerechtigkeit auf Kindes Kind.

Choral.

Es woll uns Gott gnädig sein
Und seinen Seegen geben.
Sein Antlitz uns mit hellem Schein
Erleucht zum ewgen Leben.
Dass wir erkennen seine Werck
Und was ihm lieb auf Erden
Und Jesus Christus Heil und Stärck
Bekannt den Heiden werden
Und sie zu Gott bekehren. Amen.

Nach der Predigt.

Lobet den Herrn alle Heiden, preiset ihn alle Völker. Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.
Hallelujah.

Beilage 5.

Cantate

welche

in dem neuen Hör-Saal

des

Gymnasii

auf hohen Befehl

eines Hochlöblichen Consistorii

bey dem

Jubel-Actu

den 25sten Sept. 1755.

musicalisch aufgeführet wird.

gedruckt bey David Jacob Cronau.
Franckfurt am Mayn,

Ich bin der Weg, und die Wahrheit und das Leben. Niemand kommt zum Vater, denn durch mich. Joh. 14. v. 6.

Das bleibet der klare Unterricht,
Den uns der Heyland selbst gegeben,
Indem er spricht:
Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.

Aria.

O heilige Lehre!
O einzige Strasse zur himmlischen Ehre!
O Wahrheit! O Leben, wo ewiges Licht!
O dreyfaches Kleinod der christlichen Pflicht!
Die richtigste Bahn,
Zeigt Jesus, der Stifter der Seligkeit, an.
O heilige Lehre!
O einzige Strasse zur himmlischen Ehre!
O Wahrheit! O Leben, wo ewiges Licht!
O dreyfaches Kleinod der christlichen Pflicht!

Hier ist der sichre Lebens-Pfad,
Den Christi Lehr gebahnet hat,
Hier öfnet sich die eintzge Wahrheits-Bahn.
Wer sich auf diesem Weg von Christo führen lässt,
Dem wird der Himmel aufgethan,
Und feyert, nach dem Tod, ein ewiges Jubel-Fest.

Aria.

Jauchtzt! Uns ist der Weg gezeiget,
Auf dem man das ewige Leben erreichet.
Hat es gleich sehr oft gestürmet,
Blieb doch dieser Weg beschirmet,
Wohl! wer niemals von ihm weichet.
Jauchtzt! Uns ist der Weg gezeiget,
Auf dem man das ewige Leben erreichet.

Gott Lob! dass unsern Wahrheits-Pfad
Des Herrn Genad,
Bey jedem Sturm, beschützet hat.

Aria.

So werde, mit heiligem Dancken und Loben,
Die gütige Allmacht des Schöpfers erhoben,
Stütze, Herr! die Friedens-Rast,
Die du uns verliehen hast.
Führ uns auf der Wahrheit Bahn,
Täglich zu dem Himmel an.
Unsern Glauben stärck von oben,
So werde, mit heiligem Dancken und Loben,
Die gütige Allmacht des Schöpfers erhoben.

Beilage 6.

Ugb. 45 Nr. 366

Inventar I.

Oben in der Geräth-Cammer.

fl	kr	
18	—	1. Mit Blau und weiser Züche Bezogenes Deckbett 1. Pfühl 1 Unterbett. 2. Bezogene Küssen
—	45	1. Mahne 3. Fensterladen
1	20	1. schlechte Feldbettlade
18	—	15. Bedtücher (?) 7. Tischtücher
6	20	19. Servietten 1. d. grobe
5	—	38 Hand Tücher
3	—	15 färbiche Schnupftücher
7	30	10. Unter Hemder.
25	—	25. Oberhemder so meistens zerrissen.
1	30	2. P. weise Kussen-Zuechen
1	20	18 Schloss-Bindgen
1	30	1 N. Testament 4. griech. u. Lat. Curchsch. Langii Florelegium u. etliche andere geringe Bücher.
		Zwey Stegen Hoch in 1 Stübgen
3	—	1. Stollen Bettlade samt grünraschenen Vorhang u. d. Tappezirten Krantz. darinnen:
20	—	1. Blau Bezogen Deck-Bett 1. Unterbett 1. Pfühl 2. Küssen.
1	30	2. Leintücher (?)
2	—	1. eichen stuhl mit grün Tuch Bezogen.
—	45	2. ordinaire eichene Stühle
—	12	1. altes Tavoiletgen
1	—	2. alte Tischgen, wovon 1. mit wachss-Tuch
9	—	2. grün raschene Bett-Vorhänge
		Im Vorder-Neben-Cämmergen.
1	—	1. tannen Schranck mit 1. thür
1	30	1. Leinen Blau u. weiser Fenster Vorhang

Im andern- Neben-Cämmergen.

fl	kr	
5	—	1. Mehl Kasten mit inc. 1. Malter Mehl.
4	—	1. Kupf. Kessel à inc. 6 Eymer
—	36	1 zinnen Nacht-Geschirr
1	30	1 Höltzern Nardten etwas Brennholtz

Auf dem zweyten Stock, im Vorder Zimmer:

10	—	6. Nussb. grün bezogene Stühle, worunter der bereits oben gemeldete gehöret.
5	—	10. diverse mit Glas bezogene Portraits
1	—	1. tannen Tisch mit raschen Teppich
1	30	1. alter Nussbaumen mit Rohr geflochtener Armsessel
		1. eichen Stuhl.
2	—	1. mit grün Tuch bezogener Armsessel
2	—	4. grün raschene Fenster-Vorhänge
8	—	1. groser Spiegel mit schwartzer Rahme.
6	—	1. stollenbettlade mit halb Cottonen Vorhang u. Crantz. darinnen:
16	—	1. Oberbett Blau Bezogen 1. Unterbett 2. Küssen 2. Pfühl 2 Lein-Tücher (?)
2	—	noch 2 alte kleine stühl grün Bezogen
		1. Nussbaum. Schranck à 2 Thüren worinnen:
10	—	1. grau Tuchen Rock
24	—	1. Paille-farben do mit schwartz sammeter Weste.
1	—	3. diverse Degen-Köppel
5	—	1. P. schwartze sammete Hosen
1	30	1. P. dito Zeuchene. 2. Handtücher

Auf dem ersten Stock.
In der vorder-stube.

1	20	4. P. porcel. Braune Thee Tassen
—	40	s. d. Spül Kümbgen
8	—	1. stollen Bettlade mit grün raschen Vorhangen u. Krantz
3	—	6. weise Fenster-Vorhänge u. 1. Seil-Tuch (?)

fl	kr	
—	40	2. Hand-tücher 2. Servietten
—	30	1. Caffée-Tisch mit Wachss-tuch
1	20	1. groser tannen Tisch mit do u. grün raschen-Krantz
—	30	1. kleiner Spiegel mit schwartzer Rahme.
—	10	1. alt Blechen laquirtes Caffé-Bret.
—	40	1. Kupfern Schreib-Zeug.

In der Hausshälterin Stübgen.

18	—	1. Stollen-Bettlade mit grün raschenen Vorhängen — darinnen: 1. Unterbett 1 Deckbett 1. Pfühl 2. Küssen
1	—	2. weise Fenster-vorhänge
6	—	1. eichene Presse
—	15	1 kleines mit Wachs-tuch Bezogenes Tischgen.
—	12	1. Höltzern Stuhl
1	30	2. alte kleine mit Tuch bezogene Sessel

In der Küche:

—	40	1. Zinnen Thée Kanne
3	—	8. d. Leuchter
		1. d. flache Schüssel 1 d. tieffe
		1. d. kleinere 6. d. Teller noch 4 detti
		1. do Nacht-geschirr
1	40	2. Kupferne Wasser Kessel
—	36	1. d. Caffée Kesselgen
—	20	1. d. Wasser-Schöpfer
—	6	1. Bräter Gehäuss
—	40	1. Backtrog 1. Caffée-Brenner.
—	15	1. Bier Krug mit Zinn Beschlag
—	30	1. Küchenschranck 2. Züber 1. Marck Korb.
—	20	1. Nachtstuhl
—	16	5. P. alte Messer u. Gabeln
—	6	1. Blechen Handleuchte
—	20	Etwas irden Geschirr u. Kleinigkeiten
—	45	2. Kohl Pfannen 2. Klöffen (?)

In der Vorderstube findet sich weiters

fl	kr	
3	—	1. Nussbaumen Thressor.
1	—	3. Goldwagen.
—	10	1. alt schildgrotten Tabbattiere
—	6	1. Capsel mit 4. rastralen (?)
—	15	1. Messingen schelle
—	12	1. Brennglas im Futral
—	24	1. Kupf. Tobacs Büchse
—	10	1. Messer u. Gabel
—	15	1. Elffen Beinern flageolet.
—	12	1. kleine Flut douce
—	12	H. v. U. Poetischer Versuch von der Nachfolge Christi
—	32	8. P. agathene Knöpfe. 1. ledern Beutel
—	45	Cansteins Bibel in med. 8. samt 1. futral
—	40	Mengerinshäusser Bibel in d.
1	20	Arnds Wahres Christenthum in 8
1	—	Franckfurther Gesang-Buch Fresenii Beicht-Buch
1	30	1. Messingen Caffé u. Milch Kanne.
—	10	Ottonis Krancken-Trost in 4.
—	6	1. Papierscheere.
—	12	1. Paar Unterstrümpfe
—	8	1. Blechen Handleuchte
—	30	Deutzlers Lexicon.

In der Stuben-Cammer.

15	—	1. Clavircordium mit Nussbaum Gestelle
		1. Bratsch
4	—	2. Violinen mit 2 Futrals
2	30	1. Parthie allerley Musicalien gedrückt u. geschriebene
4	30	1. alt Brauner Tuchen Rock
9	—	1. Zeuchen dito mit schwartzer Weste.
6	—	1. Calmanquen Nacht-rock
—	12	1. Peruquen stock

fl	kr	
2	—	1. P. alte plüschene Hosen.
		12 Zinnen diverse Mittelmässige und kleine Schüsseln
		ist mit obigem gewogen worden. 1. dito Potage Schüssel mit Ohren.
		3. d. alte schadhaffte Schüsseln
		19. d. flache Teller 4. d. tieffe
		6. d. Leuchter
1	40	1. Messing kleiner Mörser
1	10	1. d. Kessel 1. d. Leuchter
—	20	1. a. t Kupfern Seyhr
—	30	3. diverse eyserne Pfannen
—	24	2. d. Bratspiess 1. d. Rost.
—	15	1. d. Löffel 1. d. Leuchter
—	20	7. Blechene diverse Küchenstücke
—	15	1. Steinerner Topf
—	12	1. porcellanern Krug
—	20	1. tannen repositorium
—	30	1. Saur-Kraut-fassgen
1	—	1. P. schuhe 1. Hut.
2	30	1. schmal tannen Schranck à 6. thüren
—	15	5. Unterhauben
3	—	3. Indianische Sacktücher
—	30	1. weise Küssen-Zuche
3	40	11 Serviettes

Im Keller

24	—	1. Fass 2. jähriger Wein à inc: 2. Ohm von Hexheim

Pretiosen:

5	—	1. spanisch rohr mit silb. Knopf u. Beschläg.
—	45	1. altes d. mit etwas silb. Beschlag.
25	—	1. Degen mit silb. Pariser Gefäss à 25 fl
24	—	1. d. mit silb. Gefäss à 18. loth.
94	30	1. Etuy mit 6. silb. Löffel. dito 2 Massiv-Gabeln u. 6 Messer mit d. Stielen à 5. M. 1. loth à 70 kr.

fl	kr	
30	—	1. silb. Engl. minuten Uhr inc. à 40 fl.
3	—	1. Schreib-tafel mit silb. Beschlag u. d. Griffel
7	—	1. silb. Löffel d. massiv Gabel u. Messer mit d. Stiel in 1. Futral
7	30	2. P. silb. Schuhschnallen mit stählernen Hertzen
3	30	2. P. dit. Jarretieres
1	30	1. d. Halss-schnalle.
2	30	1. d. Zucker-Zange, mit kleinen Händgen
4	30	1. d. Tabatiere
4	20	6. d. Zuckerlöffelgen
2	—	4. d. einfache Hemder Knöpfe.
11	5	2. d. Saltz-fässgen à 9½ Loth à 70 kr.
14	—	1. d. Vorleg-löffel à 12. 1. à 70 kr.
—	50	1. P. doppelte Hemder Knöpfe mit Crystallen
2	—	1. P. d. Braselleten Schlössgen
2	—	1. guldener Vorsteck-ring
12	—	1. d. ring mit 1. mittelmässig und 4. gantz kleinen Rosetten
25	—	1. d. mit 9 Rosetten worunter der mittlere etwas gröser.
		Baarschaft:
43	12	18. gute Spec. thlr.
15	—	12½ d. gulden
1	15	¼. Ducat.
5	30	²/₄. Carolinen.
—	15	15. kr. Müntz.
		Zur Leiche sind bey der Obsignation fl: 50 kr. herausgegeben worden, welche die Jgfr. Schultzen zu berechnen hat.
784	30	Summa. Dass vorstehende Stücke von uns pflichtmässig sind taxirt worden solches wird mit unseren Unterschriften bescheinigt. Ffurt d. 3ten 8br: 1758.
		Joh: Henrich Feyh geschr: Taxator.
		Christoph Orth geschr: Taxator.

Beilage 7.

Aus dem

„Irdischen Vergnügen in Gott“

von

B. H. Brockes

Zürich, bey Johann Heinrich Bürckly, 1740.

(S. 648.)

Der Garten.

Eccl. II, 5.

Ich machte mir Gärten und Lust-Gärten, und pflantzete allerley fruchtbare Bäume darein.

Ihr durch die leidenschaft verführte seelen höret!
Wer Gott, durch sein geschöpf gerührt, mit freuden ehret,
Und seine lust mit ernst in Gottes wercken sucht't;
Dem träget jede blum, die er betrachtend schaut,
Dem träget jeder baum, dem träget jedes kraut,
Dem träget jedes blatt der freuden süsse frucht.

Eröfnet, ach öfnet die augen und seht,
Wie alles im frühling verherrlichet steht,
Wie lieblich die gläntzenden gärten beblümet;
Eröfnet die lippen, kommt preiset und rühmet
Die wunder des Schöpfers, durch welchen allein
Feld, wälder und gärten verherrlichet seyn!
Sonst ist an euch des Schöpfers huld verlohren;
Ihr unterlasst den zweck, zu welchem ihr gebohren.

Die wolcken tröpfelten nicht mehr;
Der himmel höret' auf zu weinen;
Der creaturen cron' und ehr',
Die sonne, fieng von neuem an zu scheinen,
Bestrahl'te die beblühmten hügel,
Bemahl'te wiesen, wald und feld;
Es würden, in der annoch nassen welt,
Auf jedem blatt', aus jedem tropfen spiegel.

Ein heller glantz, ein mehr als güld'ner schein,
Nahm luft und land bezaubernd ein,
Und reitzte mich, da wald und feld so schön,
Der garten pracht und anmuth anzusehn,
In welchen die natur sich mit der kunst verbindet,
Wo fleiss, wo nutz und lust sich stets verschwistert findet

Woselbst wir in der menschen wercken
Zugleich die wirckende natur,
Und in derselbigen die helle spur,
Von unsers Schöpfers macht und gegenwart bemercken.

Micht deucht, wann ich voll freude
Hier hertz und augen weide,
Und bey den blumen steh;
Dass ich zu dir mich schwinge,
Und dich, quell aller dinge,
Allgegenwärt'ger Schöpfer, seh.

Gerührt durch dieses dencken
Wünscht sich mein hertz zu lencken
Allein nach deinem sinn.
Leib, seele, geist und leben
Will ich nur Dir ergeben.
Nimm, gegenwärt'ger Gott, sie hin!

Nie haben persische tapeten so geschienen;
Es gläntzt kein güld'nes tuch,
Wenn perlen und rubinen
Auch gleich darauf gestickt,
So herrlich und so schön.
Ja was wohl auf der welt am lieblichsten zu sehn,
Und mit geheimer lust der menschen aug' erfüllt,
Ein' aufgeputzte meng von schönem frauenzimmer
In tausend-färbigen dammast und Sammt gehüllt,
Mit perlen, silber, gold besetzet und gestickt,
Mit feder-büschen, band, brocard und moor geschmückt,
Scheint, funckelt, gläntzt und prang't nicht in so holdem schimmer,
Als die durchs frühlings hand erneute welt,
Als ein vom sonnen-glantz bestrahl't beblühmtes feld.
Der wunder-schön beaugte pfauen . schwantz,
Der Iris farben-reicher krantz,
Des hellen abend-sterns so lieblich-reiner glantz
Erquicken kaum so sehr das menschliche gesicht,
Als das auf hundert tausend arten
Gefärbet' und gebrochne licht
Von einem bunten blumen-garten.
Jedwede blume schien
Mein auge, mit gewalt, auf sich zu ziehn.

Das helle, silber-weisse licht,
Das aus den Tuberosen bricht,
Die lieblich-schimmernden Jesminen,
So, weissen sternen gleich, an gröss' und menge,
Auf vielen nach der kunst geschor'nen hecken,
Die sich, so weit man sieht, erstrecken,
Ein milch-weg von unabzusehnder länge
An einem grünen himmel schienen;
Die wirckten zu des Schöpfers ehre,
In meinem hertzen diese lehre:

Lass der Liljen und Jesminen
Unbefleckten silberschein,
Seele, dir zur folge dienen!
Suche dich, von lastern rein,
In der unschuld weisse seiden,
Voller sanftmuth einzukleiden.

Die dunckel-rohte gluht der Amaranten,
Der bunte Mahn, worauf, wie diamanten,
Der tropfen menge lag,
Samt der Peonien bluht-rohtem funckeln
Convolvulen, Violen und Ranunckeln,
Die theils, wie himmel-blau und silber, theils vergüldet,
Und theils in rohten flammen glühn;
Der frischen kräuter holdes grün,
Das tausendfach gefärbt, das tausendfach gebildet,
Bemüheten sich gleichsam in die wette,
Als ob ein jedes sinne hätte,
Durch ihrer blätter pracht und schein,
Zu ihres Schöpfers Ruhm, ein gegenwurf zu seyn.
Man kan in blauen blumen hier,
In einer sternen-förmgen zier,
Wie weisse sterne dort am blauen,
Viel blaue stern' am grünen himmel schauen.

Der ungezehlten kräuter menge,
Der blätter farben und natur,
Der säfte, kräfte, der figur
Von tausenfacher breit und länge
Bewundrungswerther unterscheid
Zeigt dem, der auf diess wunder achtet,
Und ihres Schöpfers macht betrachtet,
Sein allmacht und unendlichkeit.

Der perlen-schmuck der weissen blühte glimmet
Zuerst auf jedem baum; die schwancken zweige krümmet
Der blumen süsse last. Der äpfel holde blüht,
Die recht, wie blut und milch, in weisser röhte glüht,
Von schimmer, glantz und schönheit reich,
Sieht rosen-knospen gleich.
Auf allen ästen scheint ein wunder-schnee zu liegen,
Der warm und trocken ist; die silber-weisse blühte
Ergetzt nicht nur das aug', sie lab't auch das gemühte
Durch den geruch zugleich. Viel tausend bienen fliegen,
Und sammlen süssen honig ein,
Mit schwärmendem getös' und angenehmem summen.
Es tön't, als wann Bassons, gedämpfet, sanfte brummen.
Beym zwitschernden Discant von manchem vögelein,
Beym rauschenden Tenor der wallenden crüstallen,
Die über glatte kiesel fallen,
Und bey dem hohen Alt, dem lispelnden gezische
Der bäum' und büsche,
Scheint dieses murmelnde geräusch der Bass zu seyn.
Auf, auf! mein hertz, lass Gott zu ehren,
Bey dieser harmonie auch deine lieder hören!

Singe, seele, Gott zum preise,
Der auf solche weise weise,
Alle welt so herrlich schmückt,
Der uns durchs gehör erquickt,
Der uns durchs gesicht entzückt,
Wann er bäum und feld beblümet,
Sey gepreiset, sey gerühmet.

Seele, lass ein helles singen,
Deinem Gott zum ruhm', erklingen,
Wenn dir, was du willt, geschicht:
Und, wofern dir was gebricht,
Murmle sanft, doch murre nicht!
Tieffe seufzer lass erschallen!
Diese sinds, die Gott gefallen.

Betrachtet man die obst-bäum, äpfel, pfirschen,
Birn, apricosen, mandeln, kirschen;
Gleicht ihrer blumen lieblichs prangen
Nicht gärten, die in lüften hangen?
Ist nicht der kleinste zweig ein grosser blumen-strauss?
Haucht ihre menge nicht den stärcksten bisam aus?

Sie würtzen durch so angenehme düfte,
Die voller amber und ziebeth,
Die ausgespannten lauen lüfte,
Dass ihre balsam-kraft uns recht ans hertze geht.

Seele, lass der bäume pracht
Dich zu ihrer folge leiten,
Suche dich auf allen seiten
In gedancken auszubreiten,
Und auf den betrachtungszweigen,
Blätter deiner lust zu zeugen!
Lass durch dieses holde grün,
Deiner andacht blumen blühn,
Und des lobes früchte bringen!
Auf! mit heller stimm und saiten,
Unsern Schöpfer zu besingen
Der die erde fröhlich macht.

Wenn Zephirs flüchtiges gesinde,
Die holden frühlings-winde,
Die lauen fittigen bewegen;
Fällt von der blüht' ein silber-weisser regen,
Der uns bedecket, doch nicht netzet,
Uns das gesicht, gefühl und den geruch ergetzet.
Damit wir ihres schmucks uns desto mehr erfreuen;
Will uns der bäume schaar mit blumen überstreuen.
Es scheint der blühte flüchtig's schweben,
Indem sie fällt, die lüfte zu beleben.
Die klare, grünlich-dunckle fluth,
Die in des teiches ufers schos,
begräntzt mit mos,
An schlancker bäume wurtzeln ruht,
Auf deren eb'ner fläch' ein kühler schatten schwimmet,
Wird unvermuthet hell, und glimmet
In einer weissen Gluht.
Oft lässt es recht, als ob, uns doppelt zu ergetzen,
Die blätter sich aufs neu zusammen setzen,
wodurch sie denn noch mehr das dunckle wasser zieren
Und neue blumen drauf formieren.
Es scheinet wasser, büsch' und hecken,
Es scheinen kräuter, beeten, gänge,
Als wenn sie riechender schnee-weisser flocken menge,
Und weisse rosen-blätter decken.

Süsser blumen Ambra-flocken,
Euer silber soll mich locken
Dem zum Ruhm, der euch gemacht.
Da ihr fallt; will ich mich schwingen
Himmel-wärts, und den besingen,
Der die welt hervorgebracht.

Man darf kein vogel-haus von dünnem stahl
In diesem holden orte bauen,
Um schöne vögel ohne zahl
Um sich zu schauen.
Die luft ist selbst ein weites vogel-haus,
Der garten ihr freywill'ger kercker,
Ein offenes gebäu, wo dicht-geflochtne aercker
Der äst' und blätter menge schrenckt,
Woraus kein eintziger zu flieh'n gedenckt.
Wann ihr in den begrentzten steigen,
Der anmuth-reichen gärten geht,
Und zwischen den belaubten zweigen,
Die kleine bunten sänger seht,
Und ihre süssen stimmen höret;
So lob't mit ihnen, preis't und ehret,
Den Gott, der über alles schätzt,
Wann man sich, ihm zur Ehr', ergetzt.

Des niedern bux-baums festes laub,
Wodurch der menschen witz und fleiss
Den leeren dunckel-braunen staub
So künstlich einzuschrencken weiss,
Dass schönre züge, laub-werck bilder
Kein Mathematicus, kein schilder,
Fast mit dem pinsel mahlen kan,
Treibt mich, wie folgt, zu dencken an:
Ein gärtner mahlet hier,
Ohn' öl und stafeleyen,
Ohn' pinsel, ohn palet, lebend'ge schildereyen.
Sein spaten dienet ihm zum reiss-bley,
Sein papier
Ist schwartz- und dunckel-braun, er schreibt gezog'ne namen
Zieht laub-werck selbst von laub, und fasst in grüne ramen
Sein schön figürlich werck, von mehr als hundert arten,
Ja ohne bux-baum ist der garten kaum ein garten.

Wie gross, o Gott! ist deiner Liebe kraft,
Da du so manche wissenschaft
In deine creatur gesencket!
Denn bilde dir, doch, eitler mensch, nicht ein,
Dass künst' und wissenschaften dein;
Sie sind dir nur durch seine Huld geschencket.
Es schmückt die bildende Natur, das form- und bilder-leere land
Durch unsere hand; wir sind, trotz unserm stoltz, ihr
werckzeug nur.
Sprich, ob wir des verstandes gaben,
Wie alles nicht empfangen haben?

Wer wird nicht sagen müssen,
Dass menschen-kunst und wissen,
Wie alles, gaben nur?
Was sind vollkommenheiten?
Nichts ohne fähigkeiten,
Und diese kommen von Natur.
Wer durch des Schöpfers gunst
Vom Weisheits-feur entzündet,
Die kunst erwegt; der findet,
Natur auch in der grösten kunst.

Hierauf ward ich mit höchster lust gewahr,
Wie ein orangen-dach zur rechten hand
Auf säulen-gleichen stämmen stand,
Die ein gespitztes laub, das wie smaragten gläntzet
Mit hoch-erhab'nen kronen kräntzet
Wo, zwischen silber-weisser blüht,
Man güld'ne früchte schimmern sieht.
Es nahm mir dieser holde schein
Mein aug' und hertz, mein gantzes wesen, ein.

Verblendte sterblichen, ihr grabet
Das gold und geld aus finsterm schacht,
das einen kaum von sinnen labet;
Seht, was ihr hier für andre pracht
Auf Pomerantzen-bäumen habet,
Wofür ihr billich Gottes güte,
In froher ehr-furcht preisen solt:
Bebiesamt silber ist die blühte,
Die frucht ein ess- und trinckbar gold.

Es sind die, nach der schnur gezog'nen gänge,
Mit einer wunderbaren menge
Von blumen, pflantzen, blüht verwunderlich geschmückt.
Es werden, durch viel tausend früchte,
Die zunge, der geruch und das gesichte
Zugleich erquickt.
Man mag, wohin man will, sich kehren, wenden, drehn:
So wird auf einer jeden stelle,
Man immer eine neue quelle
Von anmuth und vergnügen sehn;
Man thut fast keinen schritt, dass man den fuss
Nicht auf was schönes setzen muss.

Kommt, schmecket und sehet,
Wie freundlich der Herr!
Es wird der glorwürdigen herrlichen wercke
Unzähliche menge, macht, weissheit und stärcke
Durch unser vergnügen am besten erhöhet.

Erkennet und fühlet
Wie freundlich der Herr!
Als welcher, damit in den wundern der erde
Sein herrlicher name verherrlichet werde,
Auf unser vergnügen am meisten gezielet.

So manches kraut, so manche blume
In gärten, feld- und wäldern blüht;
So manches kleine rauch-fass glüht,
Dem grossen Gott zum preis' und ruhme,
Das ein gelinder wind, wodurch sich alles reget,
Mit sanftem schütteln hin und her,
Damit es den geruch vermehr,
Zu noch vermehrter lust beweget.

Es opfern die blumen bebiesamte säfte;
Es dünsten die kräuter erquickende kräfte,
Dem grossen All zur ehr' allein.
Ach trachtet, ihr menschen, es wohl zu bemercken!
Bemüht euch, in andacht und guten wercken,
Dem Schöpfer ein süsser geruch zu seyn.

Lebenslauf.

Ich, Hans Bodo Friedrich Wolf, bin geboren am 19. Oktober 1888 als Sohn des Stadtpfarrers Karl Wolf zu Frankfurt a. M. Dort besuchte ich die Vorschule des Hasselschen Institutes, um Ostern 1898 in das Lessinggymnasium überzutreten. Meine musikalische Ausbildung empfing ich in Frankfurt bei Julius Wolf, einem Schüler von Franz Liszt. Ostern 1907 verliess ich das Lessinggymnasium mit dem Reifezeugnis und bezog die Universität zu Heidelberg, wo ich mich dem Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Musikgeschichte widmete. Nach privatem Unterricht im Sommer bei Hofkapellmeister Hugo Reichenberger in Frankfurt suchte ich im Herbst die Universität München auf. Hier studierte ich ausserdem an der Kgl. Akademie der Tonkunst bei Friedrich Klose und Felix Mottl. Seit September 1910 bin ich als Solorepetitor an der Kgl. Hofoper zu München angestellt.

Allen meinen verehrten Lehrern, Professoren und Dozenten sei hiermit herzlichst gedankt; neben den genannten, vor allem den Herren:

Thode, Windelband, Wolfrum in Heidelberg;
Kroyer, Lipps, Muncker, v. d. Pfordten, Riehl und Sandberger in München.